

¶  
Nanna Starck  
Annesofie Sandal  
Christina Hamre  
Charlotte Bergmann Johansen  
¶

¶ BLIND KARAVANE ¶



BLIND KARAVANE

¶ Indhold ¶  
¤ Contents ¤

- 4 *Det groteske mellem gru og grin/  
The Grotesque Between the Horrific and  
the Hilarious*  
*Af Martin Zerlang*
- 7 *Blind Karavane udstilling/exhibition*
- 46 *Samtidskunsten som markedsplads/  
Contemporary Art as a Market Place*  
*Af Inger Marie Hahn Møller*
- 56 *Rialto udstilling/exhibition*
- 64 *Sideshow udstilling/exhibition*
- 72 *Echo Park udstilling/exhibition*
- 80 *Island Life udstilling/exhibition*
- 88 *Nanna Starck  
Scenografier fra et ægteskab/  
Scenographies from a Marriage*  
*Af Uffe Holm*
- 92 **Annesofie Sandal**  
*Af Eva Skibsted Mogensen*
- 96 **Christina Hamre**  
*Market findes/Darkness Exists*  
*Af Lisbeth Bonde*
- 100 **Charlotte Bergmann Johansen**

Som karavaner drager kunstudstillingerne fra sted til sted. De har ikke blivende sted, de slår lejr her, de søger undertiden mod præcist definerede mål, men søger lige så gerne det nye og ukendte.

Ordet karavane sender fantasien på langfart. Man ser for sig lange kæder af købmænd og kameler, tungt lastede med varer, langsomt dragende ad Silkevejen, gennem ørkener, via oaser, langs floder, over stepper, mellem bjerge, forbi luftspejlinger, fra Shanghai over Samarkand til Venedig, altid klar til at rulle varerne ud, silketøj, damaskesduge, olielamper osv., osv.

Allerede i antikken trådte de gamle romere og grækere via Silkevejen i kontakt med de lige så gamle kinesere, og Hermes – eller

Merkur, som romerne kaldte ham – løftede handelen op i et guddommeligt perspektiv. Han var en mester i forstillelse og forlokelse. Marx talte senere om varefetichisme, om varer der syntes at sende kærlighedsblikke til kunderne. Med sine bevingede sandaler, sin bevingede stav og sin underiden bevingede hat svævede Hermes over det hele. Grænser er til for at overskrides.

Fire moderne kunstnere har ladet deres ansigter indstøbe i en klassisk krigers hjelm, men selvom både hjelm og ansigter er malet op i klare farver, hviler der et gådefuld skær over dem. De har overskredet grænsen mellem klassisk og moderne uden rigtigt at høre hjemme hverken det ene eller det andet sted. De er kunstnere, men fremtræder som krigere; de er kvinder, men i en

traditionel mandeverden; de er individualister, men alligevel sært depersonaliserede.

Kunstnerne har selvfølgelig navne, Nanna Starck, Annesofie Sandal, Christina Hamre, Charlotte Bergmann Johansen, men de leger med det navnløse, ligesom de leger med verdener uden for tid og sted, og deres karriere og karavane, som tidligere har bragt dem til karnevallet og tivoliet og utopien, bringer dem denne gang på en rejse, der ender i Københavns mest spøjse rum, Rundetaarn med dets spiraliserende sneglegang.

Kan man trække linjer fra den handelsrejsende eventyrer til kunstneren? Skæve, snoede linjer? Som i grotesken? Renæssance-maleren Brueghel har udma-

let grotesken som en verden, hvor grænser overskrides systematisk, også når den blinde leder den blinde.

Når den blinde leder den blinde, lander begge i grøften, siger et gammelt ordsprog, men den blinde kærlighed, den blinde loyalitet og den blinde hengivelse kan også give nyt syn på tingene, f.eks. ved at åbne øjnene for det uventede, det uforudsete. Man må stille sig til rædighed for tilfældet.

Den blinde har mistet blikket for sin omverden, kan man sige, men man kan også sige, at den blinde så meget desto mere bliver en ting blandt tingene, en snublende krop. Den groteske krop er forblevet et af kunstens store billede på stofskiftet mellem mennesket og dets omverden.

Her stikkes næsen frem, her gaber man konsekvent over for meget, her bulner man af forventninger og her skider man, i bogstaveligste forstand, på alle restriktioner.

I den pæne kunstverden er det soklen, der løfter værket op over hverdagen. Men i grotesken er bordet den genkommende sokkel. Hos Brueghel er bordene dækket med skåle, krus, mad, drikke. Og også her stiller tingene frem for at blive fortæret. Her æder man sig ind på hinanden. Her finder det store stofskifte sted.

Undevejs på turen gennem udstillingen møder man afpelsede mennesker, anatomerede kroppe, knogler. Det hele vidner om såret som et særligt stofskifte mellem menneske og omverden. En pragtfuld

## ↗ Det groteske mellem gru og grin ↘ ↖ The Grotesque Between the Horrific and the Hilarious ↗

Like caravans, art exhibitions travel from one place to the next. They are of no fixed abode, content to be simply setting up camp; sometimes they journey towards specific goals, but they will as often go in search of the new and the unknown.

The term 'caravan' sends the imagination soaring to faraway places. You envision long processions of merchants and camels, heavily laden with merchandise, slowing traversing the Silk Road through deserts, via oases, along rivers, across plains, between mountains, past mirages, from Shanghai through Samarkand to Venice, always ready to present their wares: Silks, damasks, oil lamps, and much more.

The Silk Road established a connection between the ancient Romans and Greeks and the equally ancient Chinese, and Hermes – or Mercury, as the Romans called him – elevated trade to give it a divine perspective. He was a master of simulation and seduction, of glamour and airs. Marx would later speak of fetishism of commodities, of goods which seemed to send prospective customers longing looks of love. With his winged sandals, winged staff, and occasionally winged hat Hermes floated above it all. Boundaries are there to be crossed.

Four modern-day artists have let their faces be encased by a classical warrior's helmet, evoking an enigmatic feel that is not dispelled by the bright colours used for

both helmet and face. They have crossed the boundary between the classic and the modern without truly belonging in either place. They are artists, yet appear as warriors; they are women, yet work within what has traditionally been a man's world: they are individualists, but are nevertheless strangely depersonalised.

Of course, the artists have names – Nanna Starck, Annesofie Sandal, Christina Hamre, Charlotte Bergmann Johansen – but they play with the nameless just as they play with worlds outside of time and place. This time, their career and caravan, which has on previous occasions brought them to destinations such as the carnival and the fun fair and Utopia, takes them on a journey that ends up in Copenhagen's most

curious room: The Round Tower with its spiralling, conch-like winding walkway.

Can lines be drawn from the merchant-adventurer to the artist? Crooked, twisting lines? Like those of the grotesque? The Renaissance artist Bruegel has painted the grotesque as a world where boundaries are systematically crossed, including when the blind is leading the blind.

The old parable informs us that when the blind leads the blind, they end up in the ditch together, but blind love, blind loyalty, and blind devotion can also provide a new outlook on things, e.g. by opening up one's eyes to the unexpected, the unforeseen. You must make yourself open to chance.

The blind has, as it were, lost his eye for the world around him, but one might also say that this makes the blind even more of an object among objects; a stumbling body. The grotesque body has remained one of art's main images for depicting the interchange, the metabolism, connecting humanity and the world around it. Here, noses are poked into things, here people bite off more than they can chew with great conviction, here you bulge and burst with expectation, and here you quite literally turn your arse up at all restrictions and crap all over them.

Within the polished art world, the pedestal elevates the work of art, taking it out of and above the everyday realm. But in the grotesque, the table serves as the recurring

gylden brynje vidner om behovet for beskyttelse, men også om kampen hvor andre såres. De mange fjer, der binder turen sammen, fortæller også om den sårede, der kan såre. Men gruen er ikke større end at der også bliver plads til et smil. Med humoren som guide kan man snuble sig frem i en verden, hvor alt er vendt på hovedet.

På den ene side grænser grotesken til det grufulde, på den anden side kalder den på latteren. Sfinkser, fabeldyr og en 2 meter høj kobraslange dannet af reb er sådanne groteske væsener, der fanger betragteren på det gale ben.

Rundetaarn kan ligne en 36 meter høj, meget dansk version af det Babelstårn, som Brueghel engang malede. Rundetaarn

rummer et observatorium, hvor man kan få overblik over himmellegemernes bevægelser, men den blinde karavane, der for nogle måneder har indtaget sneglegangen og det store udstillingsrum, tilbyder også en opdateret version af Brueghels groteske univers. Her tilbydes man en serie sideblik på historiens bevægelser, både kunstens, købmændenes og krigernes historie.

pedestal. In Bruegel's works the tables are groaning with dishes, jugs, food, drink. Here, too, things are presented in order to be devoured. Here, you eat your way into each other. Here is where metabolism kicks into overdrive, where exchanges take place.

A particular form of exchange takes part in the wound, the open wound, and no-one knows how to wound like a vulnerable artist. A glorious golden mail testifies of the need for protection, but also the battle, where others are injured. The many feathers that ties the journey together, do also tell about the wounded who can wound. But the horror is never greater than the room for a smile. Using comedy as a guide you can stumble your way through worlds where everything is topsy-turvy.

On the one hand the grotesque verges on the horrific, and on the other hand it inspires laughter. Sphinxes, imaginary animals and a 2m cobra formed out of ropes are examples of such grotesque beings that take aback all onlookers.

The Round Tower looks something like a very Danish, 36m version of the Tower of Babel once painted by Bruegel. The Round Tower has an observatory that lets you form an overview of the motions of heavenly bodies, but the blind caravan that occupies the winding walkway and the large exhibition space for a few months also offers an updated version of Bruegel's grotesque universe. Here, you are treated to a range of sideways glances at the movements of history, including the histories of art, merchants, and warriors.

¶ Blind Karavane udstilling ¶  
¶ Blind Caravan exhibition ¶



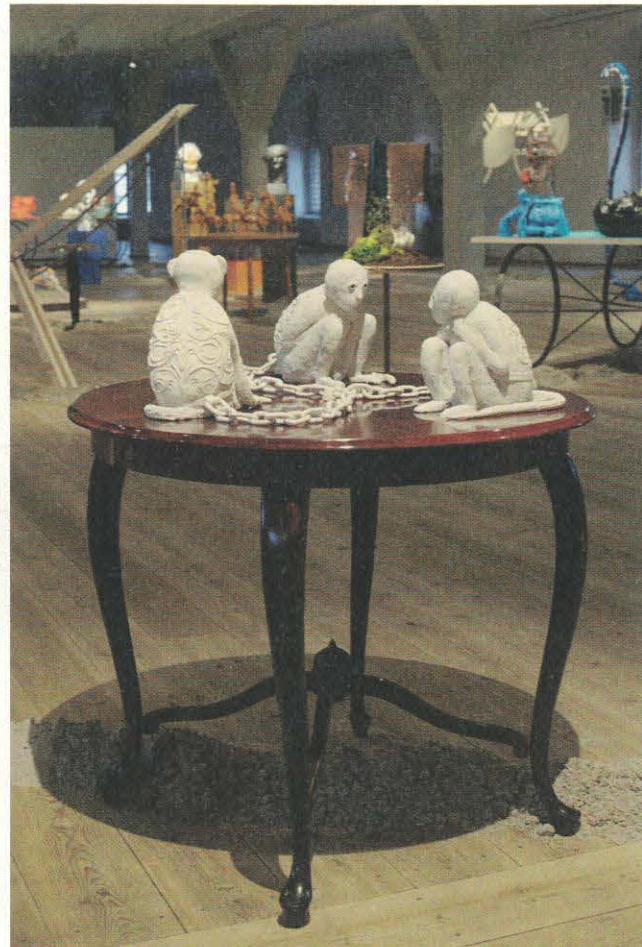
- Nanna Starck**
- 8 *Black Razzle Dazzle Cheops*  
MDF, spejl og marmorfolie/MDF, mirror and marble foil: 300 x 300 x 218 cm. 2007/2010
- 21 *Uden titel/Untitled*  
MDF, gips, kunstigt hår, spejle, elektriske pærer, ledning/MDF, plaster, fake hair, mirrors, light bulbs: 35 x 140 x 140 cm
- 26 *Augustus*  
MDF, gips, blåmuslinger, ørepropper og lak/MDF, plaster, clamshells and laquer: H 140 cm
- 27 *Homer*  
MDF, hessian, gips, marmorfolie, gulvmoppe og lak/MDF, hessian, plaster, marble foil, floor mop and lacquer: H 170 cm
- 28 *Euclid*  
MDF og jern/MDF and iron: H 105 cm
- 29 *Vespasian*  
MDF, gips, bly og ståluld/MDF, plaster, lead and steel wool: H 160 cm
- Annesofie Sandal**
- 3 *Crib*  
Stentoj, reb, papier mache, træ og maling/Stoneware, rope, papier mache, wood and paint: L 350 cm
- 6 *Graft versus Host*  
Gips, pap, garn, træ og stof/Plaster, cardboard, yarn, wood and fabric: H 230 cm
- 7 *Silent Review*  
Stentoj og stof/Stoneware and fabric:  
Various dimensions
- 9 *Pervasive Force*  
Garn, træ, bronze, stof og reb/Yarn, wood, bronze, fabric and rope: L 250 cm
- 14 *Scarecrow*  
Bronze, stof, træ og maling/Bronze, fabric, wood and paint: H 180 cm
- 16 *Pollyanna*  
Træ, reb, garn, stof, læder og lanterne/Wood, rope, yarn, fabric, leather and lantern: H 220 cm
- 20 *Tourist*  
Træ, stof, snor og porcelæn/Wood, fabric, strings and porcelain: L 310 cm
- Christina Hamre**
- 4 *Bells Are Ringing*  
Stentoj, glasur, træ, stokke/Stoneware, glaze, wood, walking sticks: H 185 cm
- 5 *Lonely Bones*  
Stentoj, glasur, plastik, spray maling, læder, træ, maling, jern/Stoneware, glaze, plastic, spraypaint, leather, wood, paint, iron: 280 x 140 x 85 cm
- 10 *Winds of Change*  
Metal stige, spraymaling, læder, lædermaling, stok/Metal ladder, spraypaint, leather, leather paint, walking stick: H 143 cm
- 12 *Friendship Mark*  
Stentoj, glasur, plastik, spraymaling, stokke, træ, maling, jern/Stoneware, glaze, plastic, spraypaint, walking sticks, wood, paint, iron: H 1120 cm
- 17 *Freezed*  
Stentoj, glasur, spraymaling, stok, træ, stol/Stoneware, glaze, spray paint, walking stick, wood, chair: 180x193 cm
- 18 *As Time Goes By*  
Stentoj, glasur, spraymaling, læder, træ, maling, jern/Stoneware, glaze, spray paint, leather, wood, paint, iron: H 148 cm
- 24 *Faith, Hope And Love/Desperation/Old Bones*  
Stentoj, glasur, spraymaling, skeer, træ, maling, jern/Stoneware, glaze, spray paint, spoons, wood, paint, iron: 170 x 125 x 190 cm
- 32 *Dirty Bird*  
Stentoj, skeer, spraymaling, toilet/Stoneware, spoons, spray paint, toilet: H 162 cm
- Charlotte Bergmann Johansen**
- 1 *Boudoir King*  
Bemalet podium, gevirer, bord, drikkeglas, kunstige træer/Painted podium, antlers, table, drinking glass, artificial trees: 160 x 85 cm
- 2 *Three Monkeys*  
Stuebord, modellervoks/Living room table, modelling wax: 110 x 80 cm
- 11 *Boudoir, værelse 3/Boudoir, Room 3***  
Spisebord, fjær, hjorte-mannequin, modellervoks, jord/Dining table, feathers, deer model, modelling wax, soil: 165 x 100 cm
- 13 *Boudoir, værelse 2/Boudoir, Room 2***  
Bemalet paprør, marmorplade, drikkeglas, model lysekroner/Painted cardboard tube, marble top, drinking glass, miniature chandeliers: 155 x 75 cm
- 15 *Triptolemos vingede vogn/Triptolemus' Winged Chariot***  
Træpap, jernstativ, ryglæn, bemalede fjær/Wood-pulp boards, iron stand, backrest, painted feathers: 80 x 100 x 90 cm
- 19 *En have/A Garden***  
Jernstativ, bemaledt træplade, jord, kunstige træer, planter, mannequin hoved, sten/Iron stand, painted wooden board, soil, artificial trees, plants, model head, stones: 95 x 60 cm
- 23 *Mandens ruin (spil, kvinder og vin)/The Ruin***  
Sand, MDF, foto/Sand, MDF, photo: 70 x 70 x 100 cm
- 25 *Thoëris musealis***  
Glasskab, bemaledt podium, filt, modellervoks, fjær/Glass cabinet, painted podium, felt, modelling wax, feathers: 170 x 75 cm
- 30 *Walkabout***  
Bemalet træbord, bemalede plastikfigurer/Painted wooden table, painted plastic figures: 110 x 90 cm. 2008/2010
- 31 *Boudoir***  
Jernstativ, fjær/Feathers, iron stand: 77 x 40 cm
- Fælles/joint**
- 33 *Krigerhoveder/Warrior Heads***  
Gips, maling/Plaster, paint

Alle værker er fra 2009/2010 med mindre andet er angivet/All works are from 2009/2010 unless otherwise mentioned.





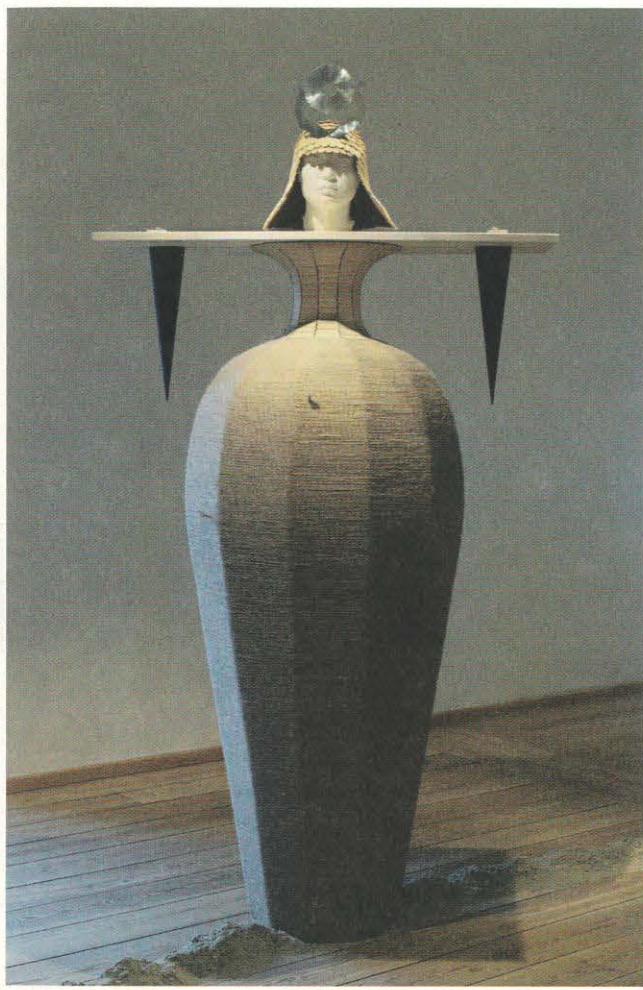
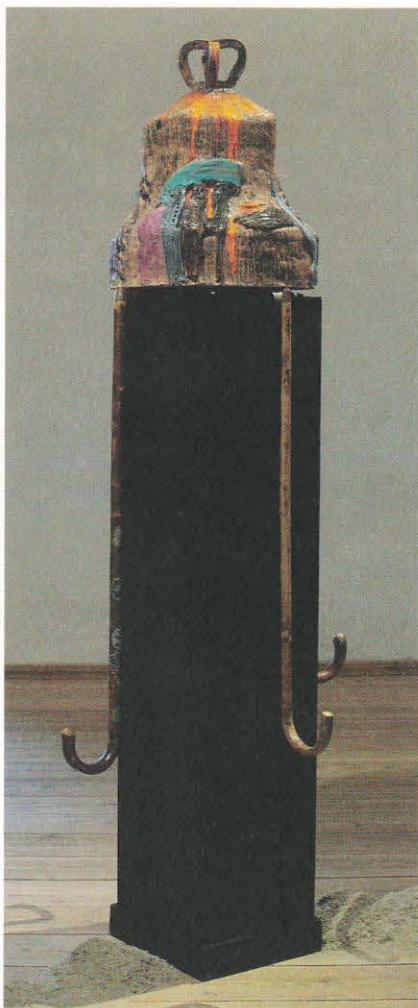
1

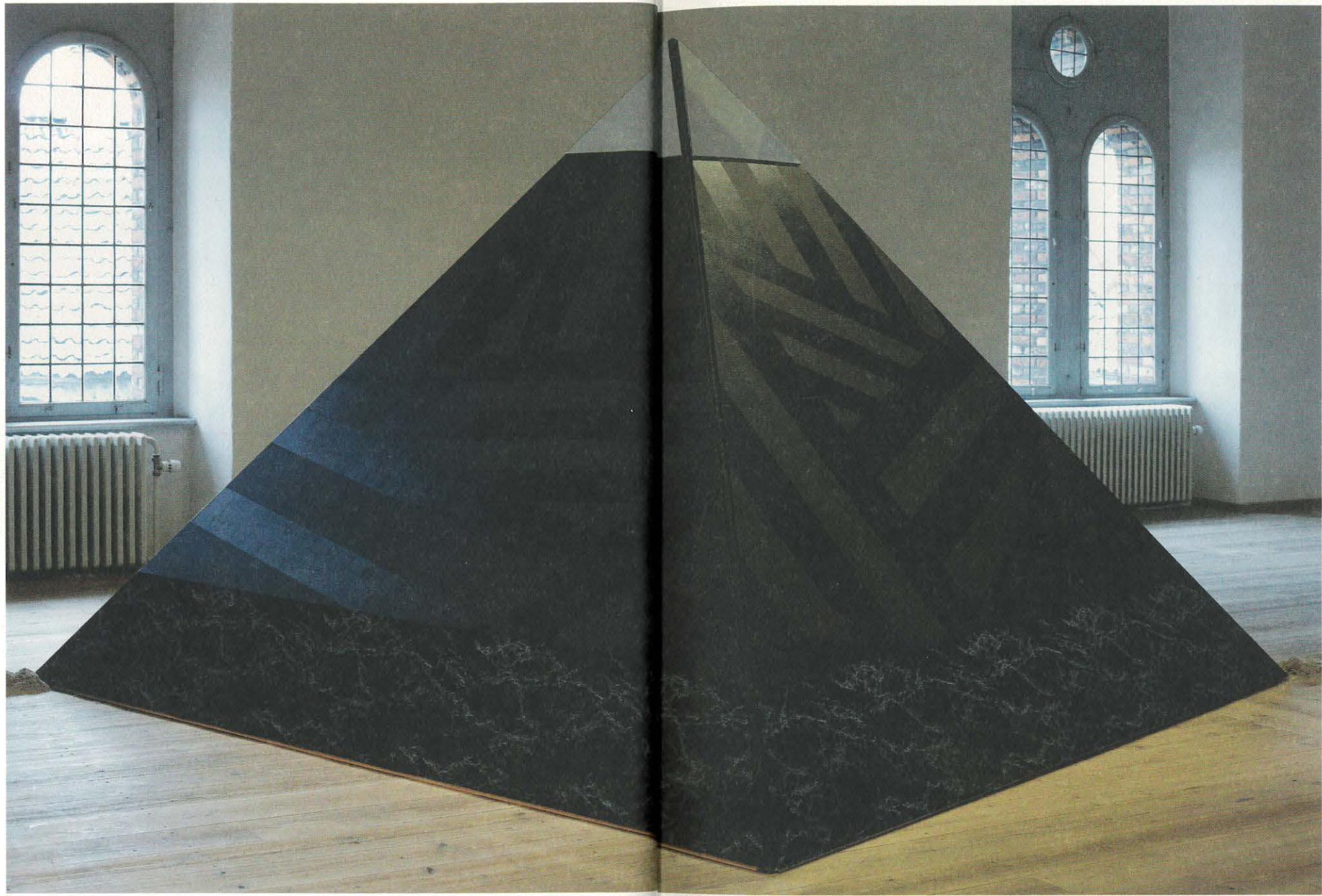


2



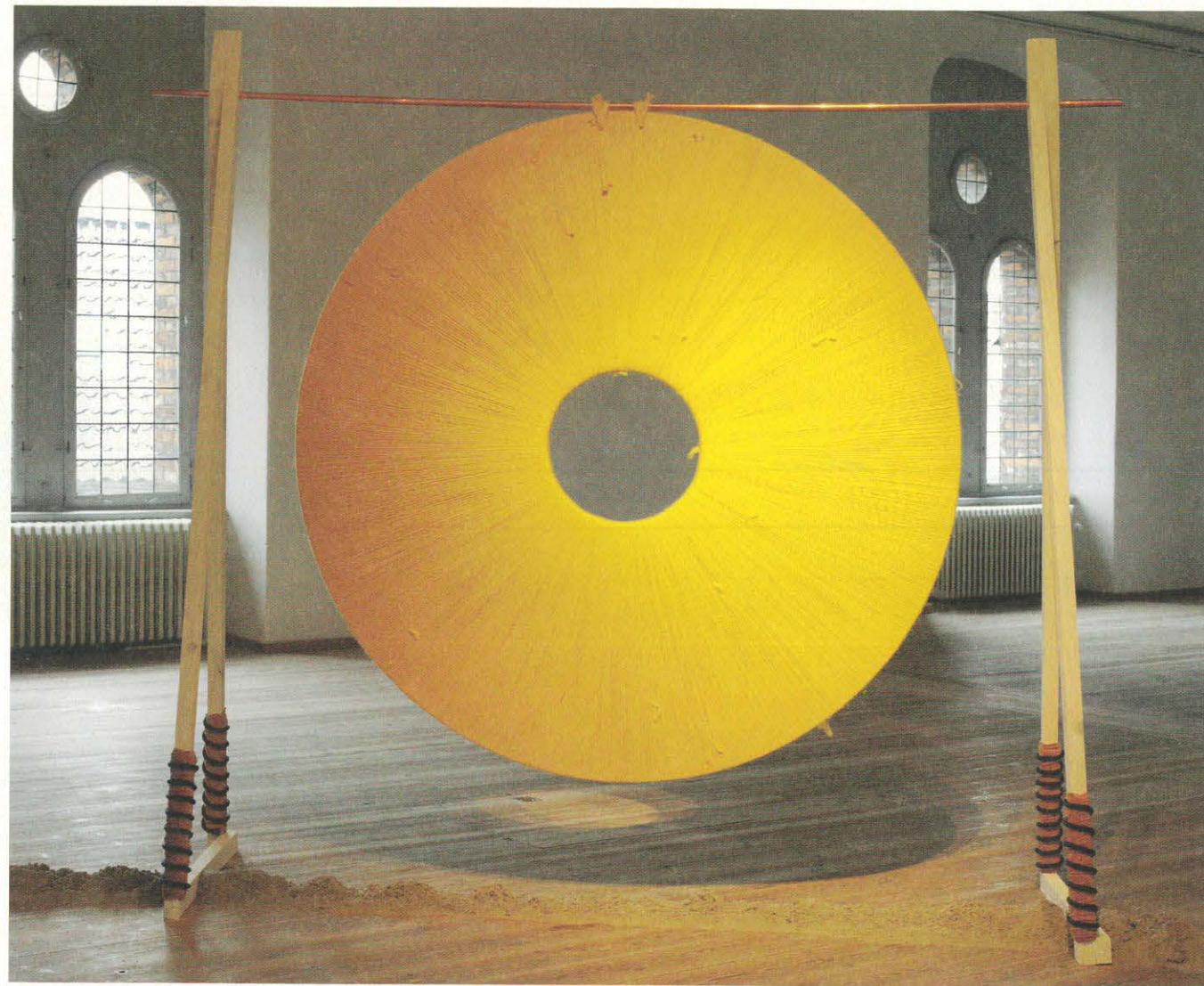
3





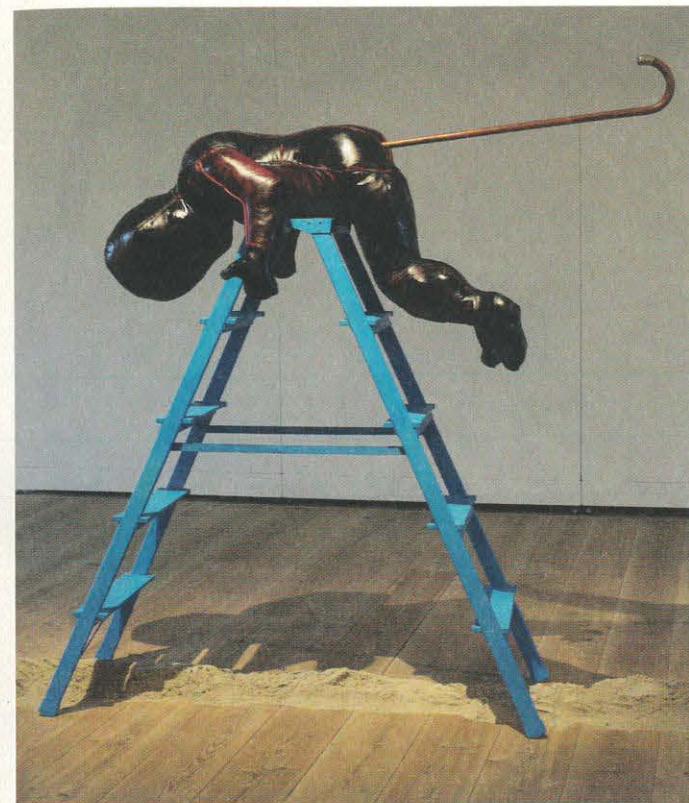
8



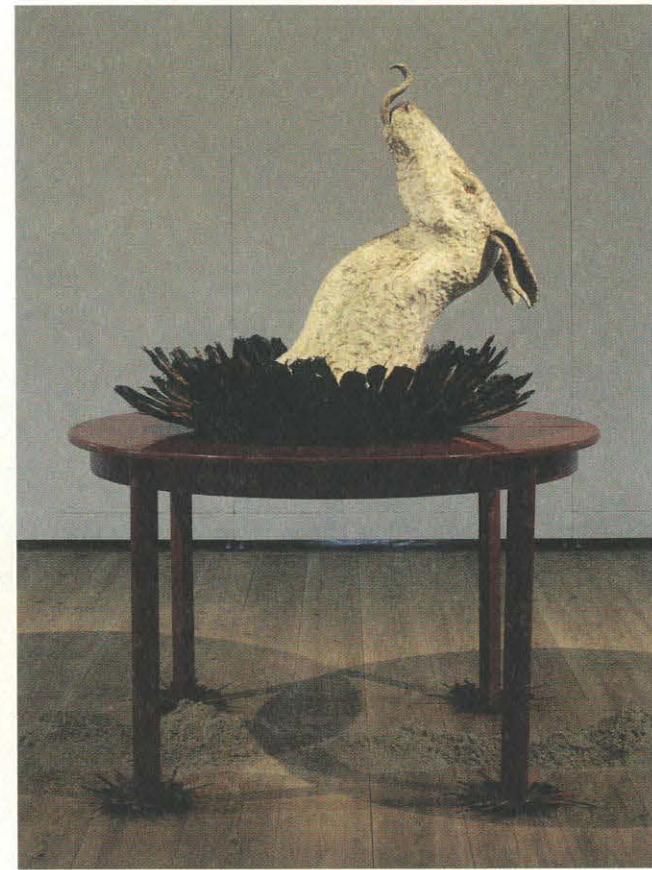


9

BLIND KARAVANE



10



11



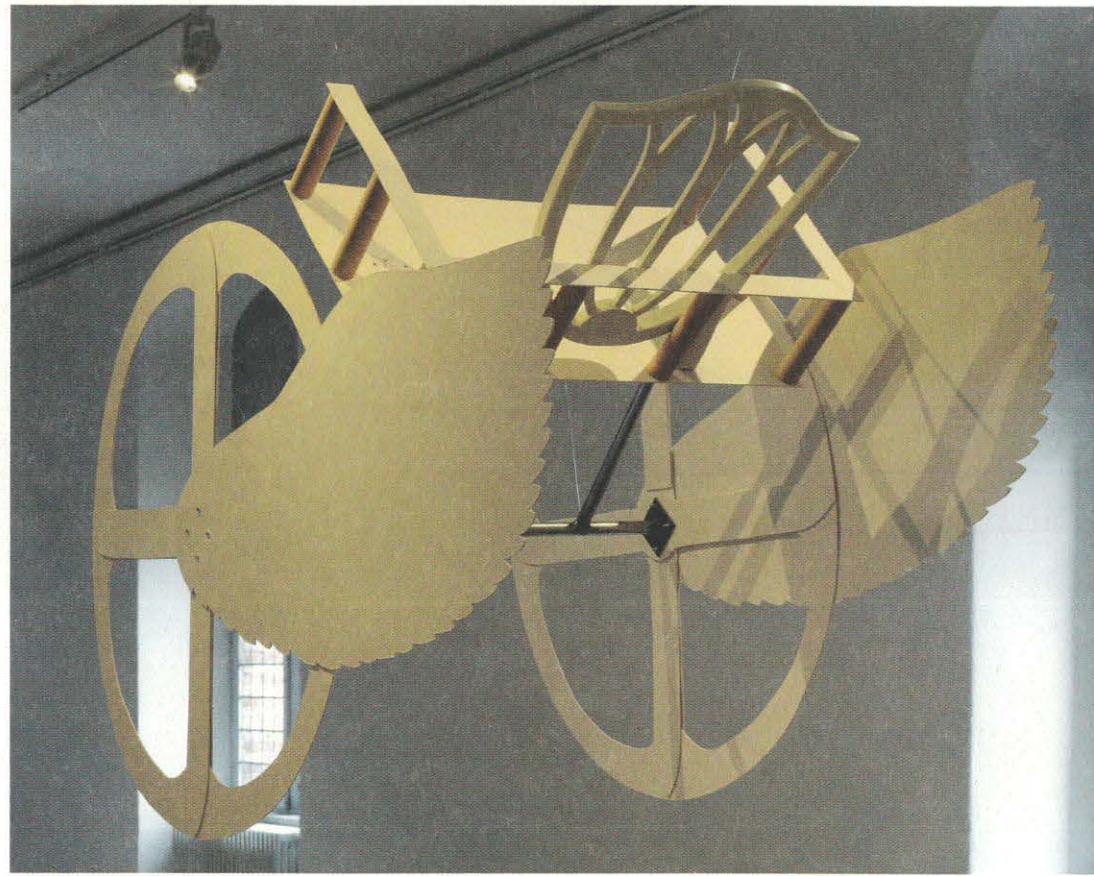
12



13



14



15

BLIND KARAVANE



16





17

BLIND KARAVANE

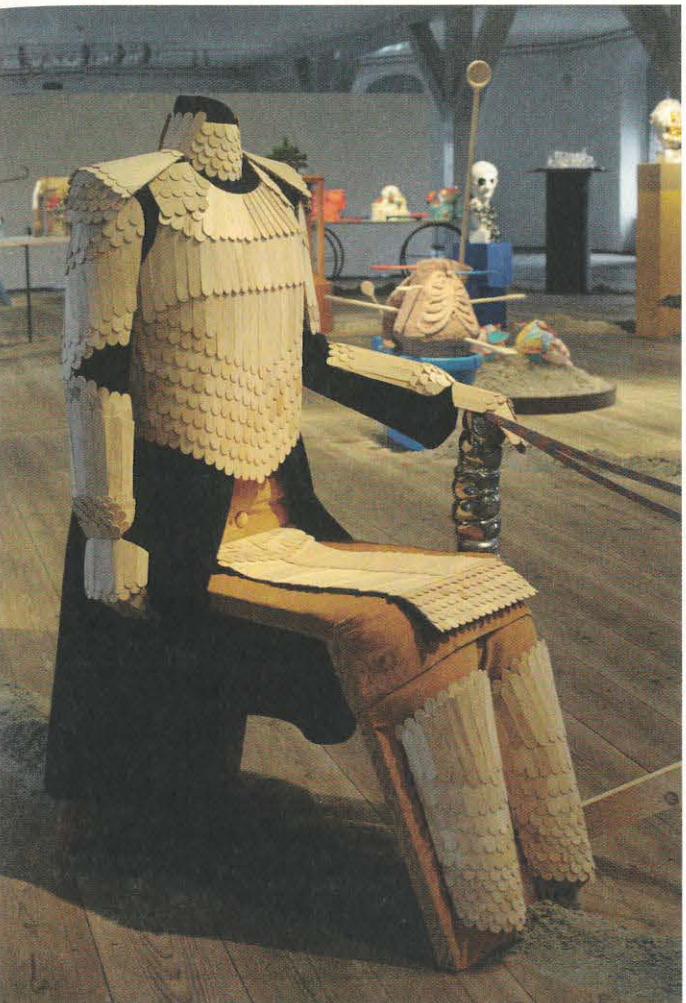


18



19

BLIND KARAVANE

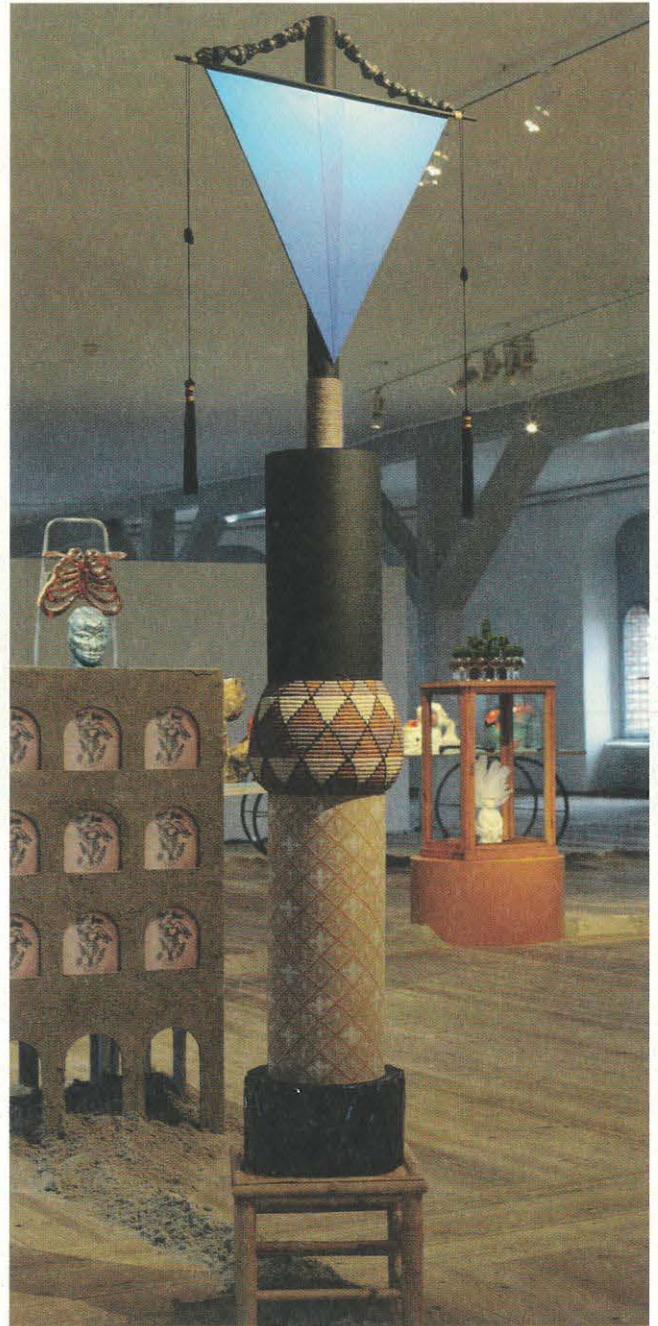


20

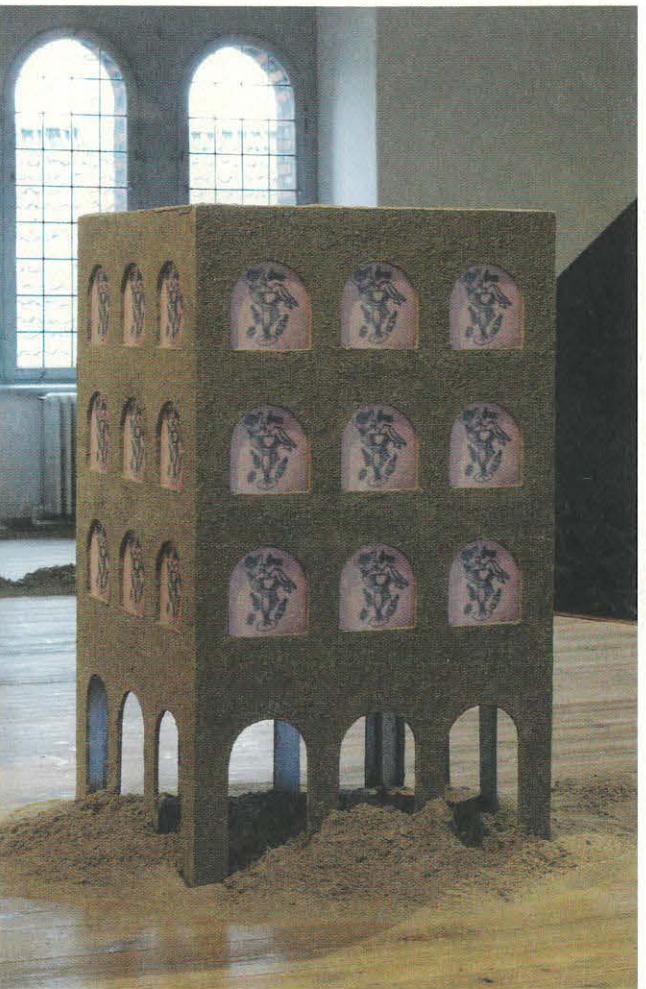


21

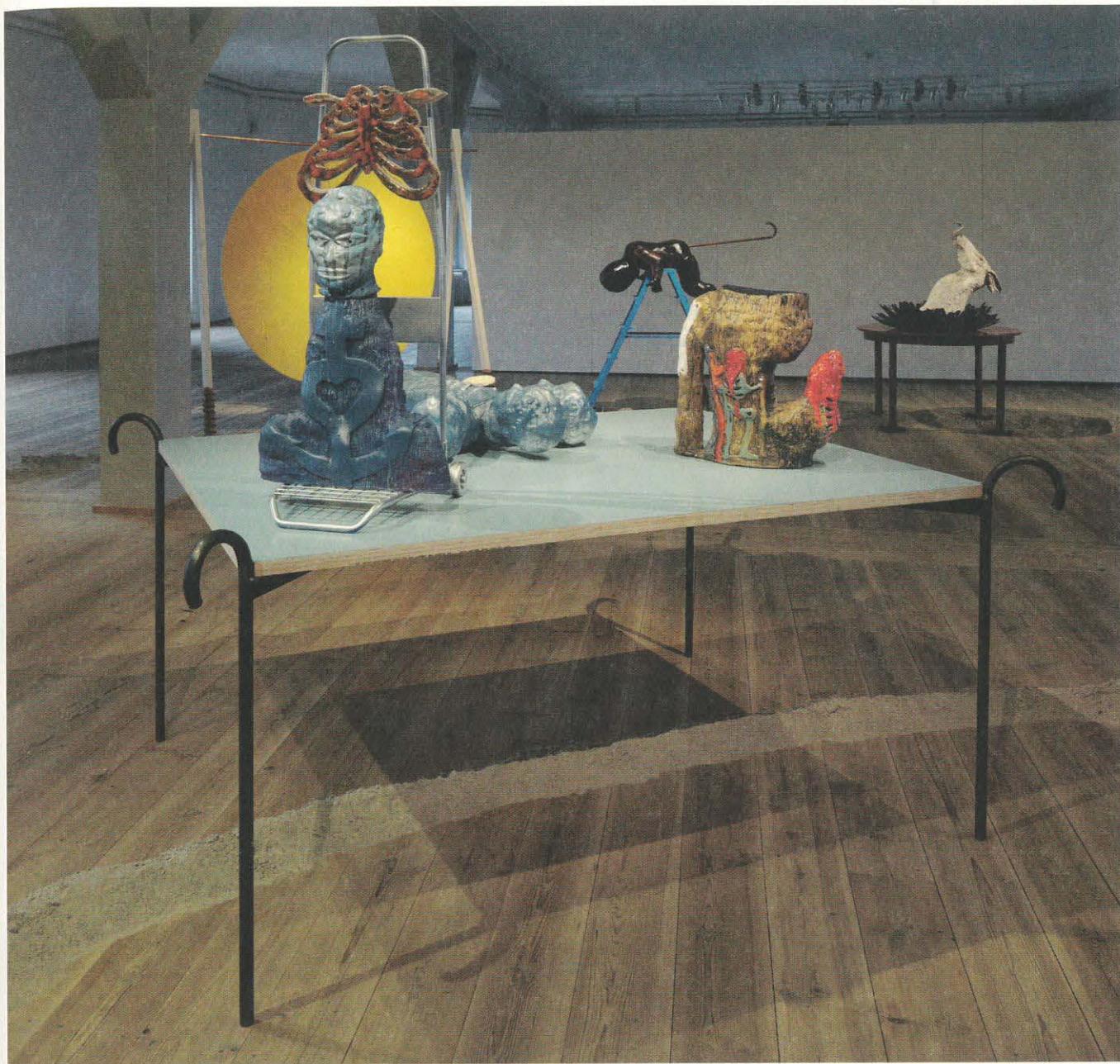




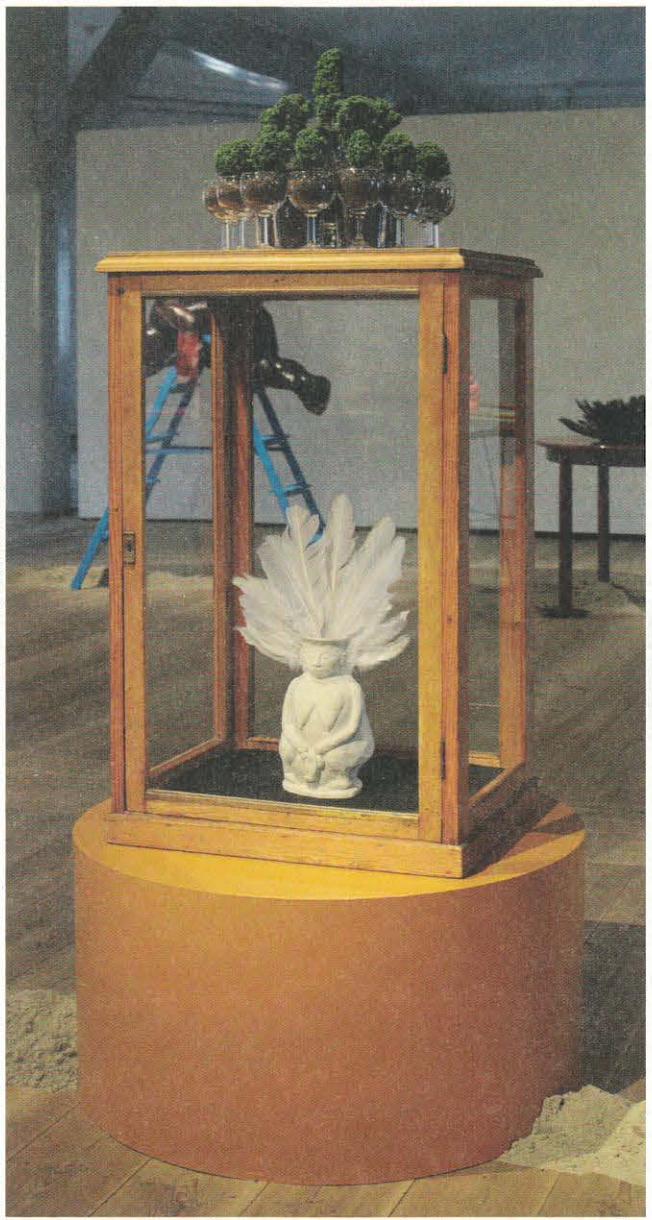
22



23



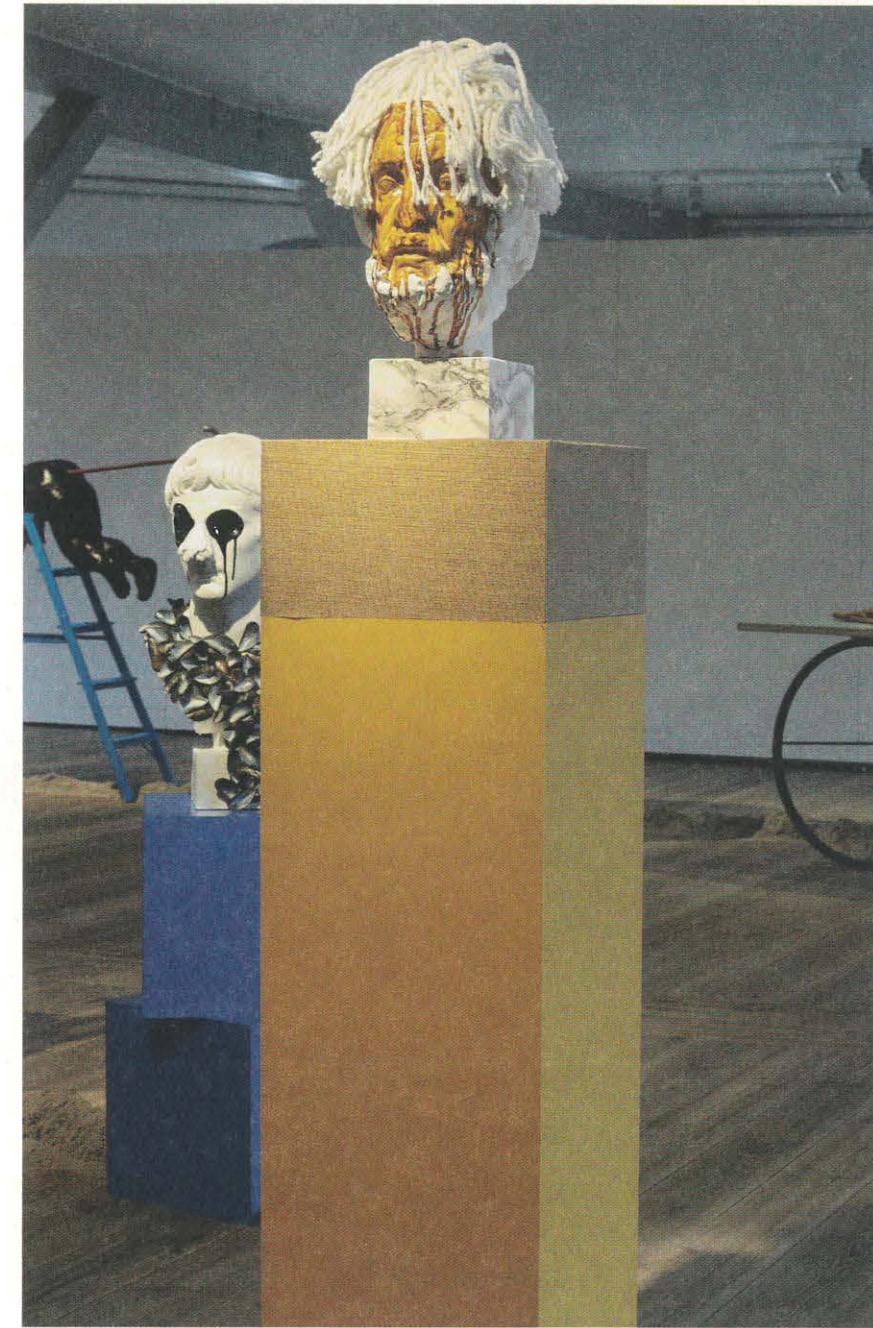
24



25

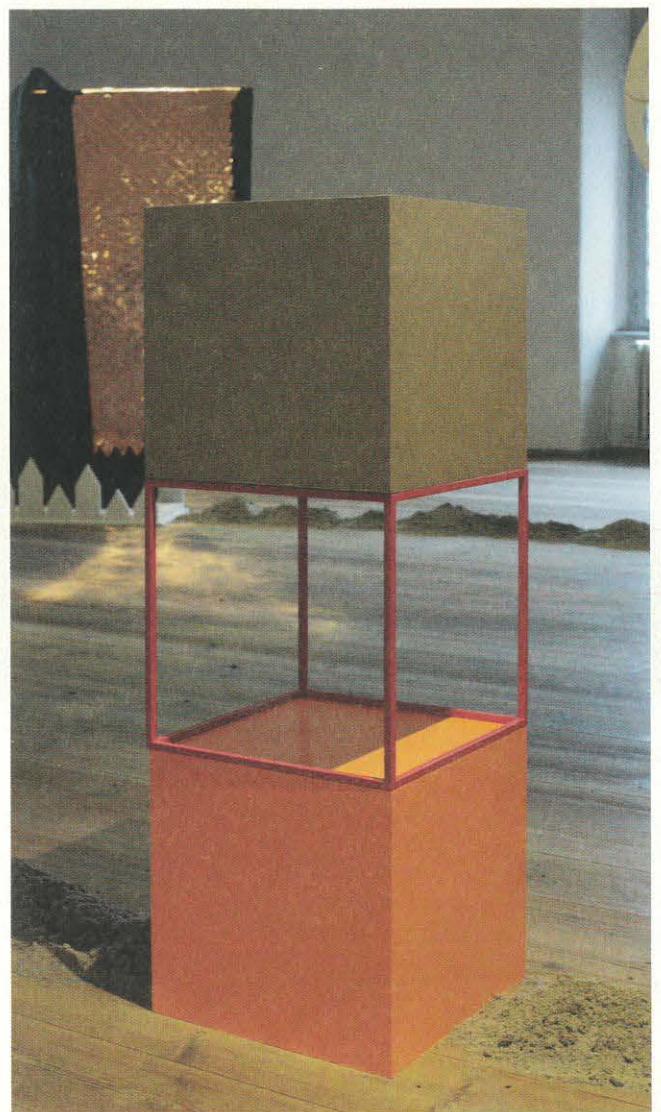


26

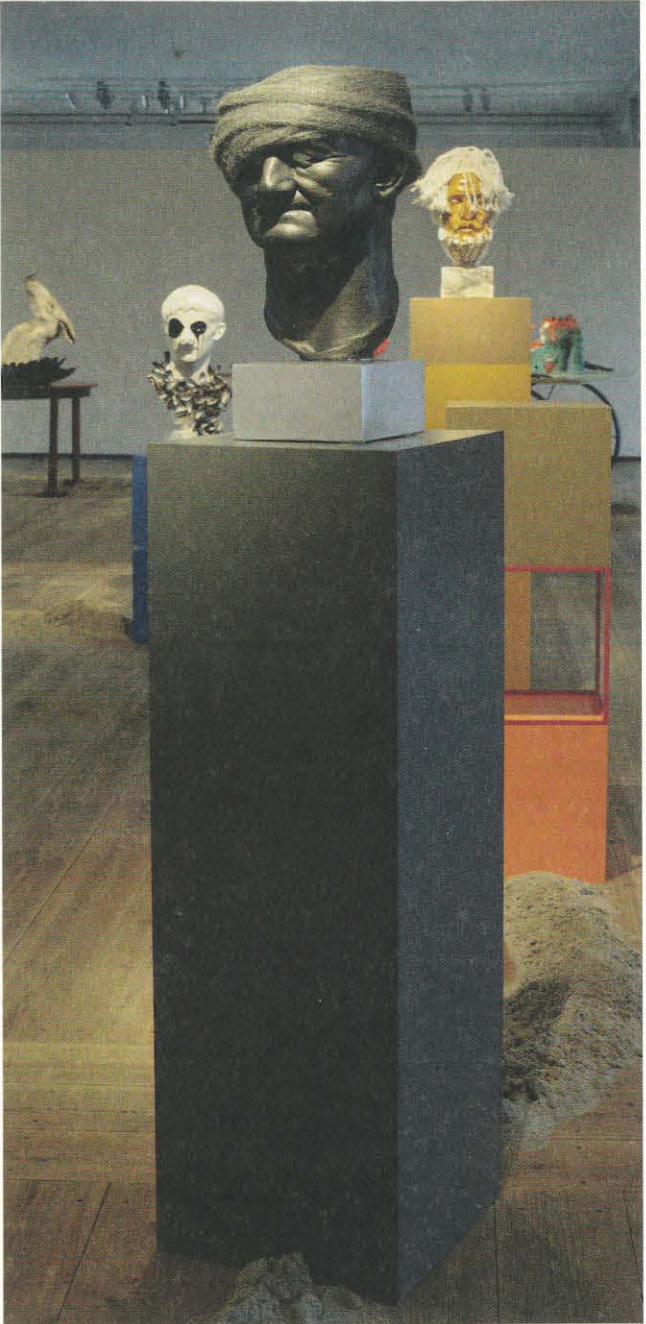


27





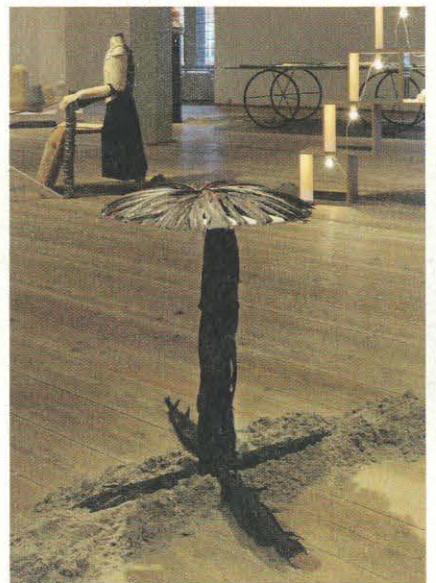
28



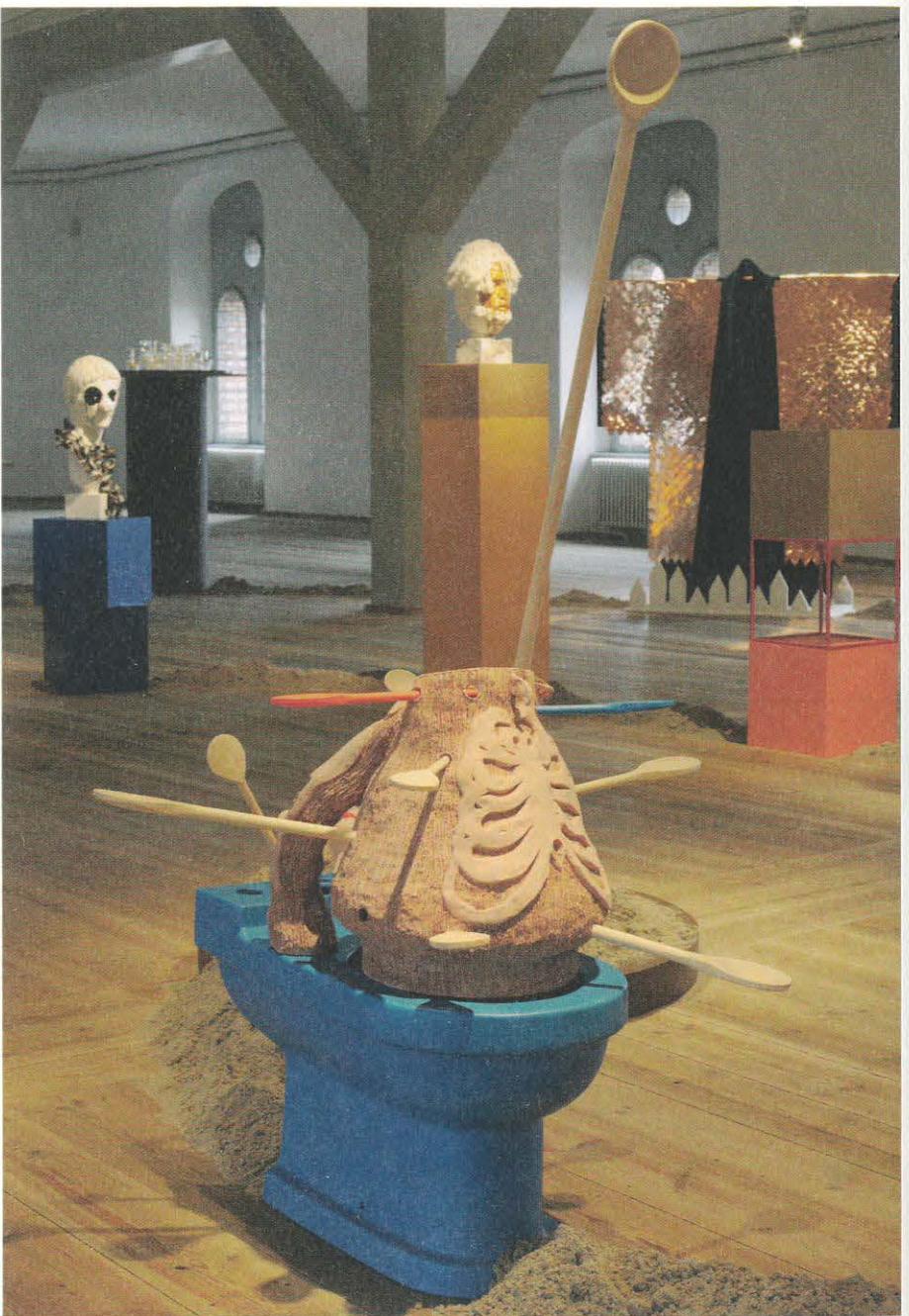
29



30



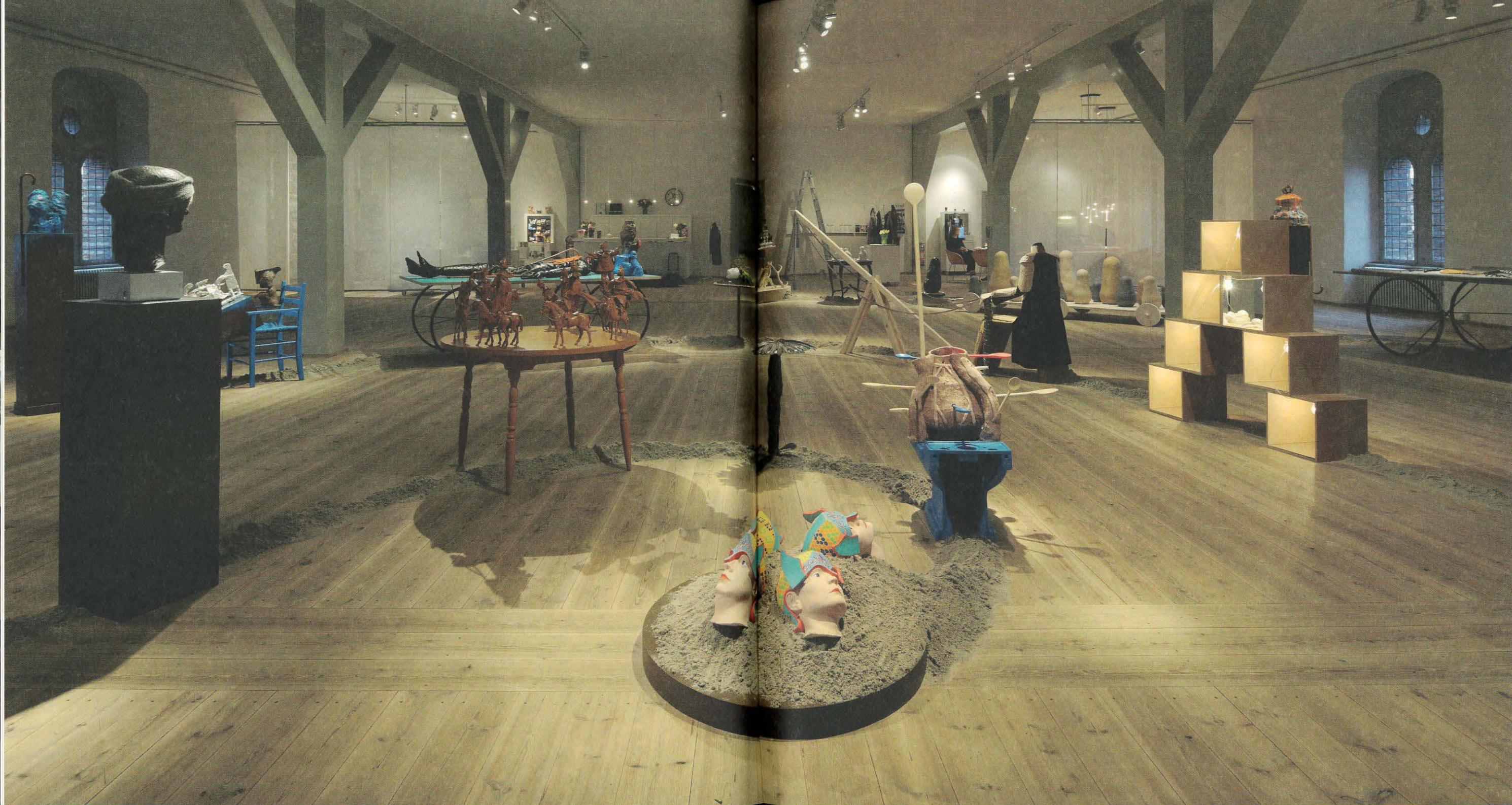
31



32



33



**Samtidskunsten som markedsplads**  
Om social udveksling i Christina Hamre,  
Charlotte B. Johansen, Annesofie Sandal  
og Nanna Starcks totalinstallationer.

Markedsplads, tivoli, gøgl, karneval, handel, underholdning, massekultur, det groteske og obskøne er nogle af de tematikker kunstnerne Christina Hamre, Charlotte B. Johansen, Annesofie Sandal og Nanna Starck bearbejder i deres fælles projekter og udstillinger. Tematikkerne peger på et flerspektret felt i samtidskunsten såvel som i kunsthistorien, der bringer et væld af problematikker og diskurser i spil. Indlejret i tematikkerne og udstillerne ligger således både en aktualisering af forholdet mellem det finkulturelle og massekulturen, *high* og *low*, kunst og kitsch, såvel som at

museumsinstitutionen, den klassiske udstillingsoptik og mytologien om det maskuline kunstnersubjekt problematiseres.

Christina Hamre (f. 1974), Charlotte B. Johansen (f. 1970), Annesofie Sandal (f. 1977) og Nanna Starck (f. 1976) har gennem de sidste fire år arbejdet sammen om en række udstillinger: *Island Life* på Kunstmuseet i Tønder, 2007, *Echo Park* i Toldkammeret i Helsingør, 2008, *Sideshow* på Kunstcentret Silkeborg Bad, 2008, *Rialto* i WAS – Wonderland Art Space i København, 2009 og *Blind Karavane* i Rundetaarn i København, 2010. De fire kunstnere er alle uddannede fra Det Kongelige Danske Kunstabakademiet med afgang fra Skolen for Mur og Rum, og samarbejdet opstod oprindeligt som en reaktion mod

det mandlige maleris (fortsatte) dominans i samtidskunsten. Gennem rækken af spektakulære skulpturudstillinger søger gruppen at opnå den kunsthistorisk set iboende kontrast i termen 'kvindelig billedhugger', der helt op til i dag paradoxalt har klang af selvmodsigelse. Gruppedannelsen kan endvidere ses som et opgor med mytologien omkring kunstnersubjektet eller *The Great Modern Master*, der notorisk er maskulin defineret, for når fire kvindelige kunstnere, der oven i købet arbejder med skulptur, går sammen, udviskes den stereotype idé om det maskuline kunstnersubjekt og værket som et indeksikalt spor efter hans potente kreativitet og skabertrang. Sideløbende med gruppens projekter har de fire kunstnere bibeholdt hver deres praksis, og gruppen skal således nærmere

ses som en fælles platform, der kan udvide de individuelle praksisser og skabe et åbent forum for forskellige indfaldsvinkler. Udstillerne opstår igennem associeret og reflekteret over et fælles tema, hvor de enkelte værker flettes ind i hinanden og danner en samlet totalinstallation. Gruppen opløser ikke de individuelle kunstnere, men bliver et sted for social udveksling og interaktion, og udstillerne, der er en slags værker i sig selv, fremstår fortættet af referencer, diskurser og intertekstualitet.

Gruppens måde at arbejde på kan således defineres som en kalejdoskopisk, knopskydende og rhizomatiske cirkuleren omkring et tema, hvor associationer og referencer ombyrdes, forskyes og danner et nyt mønster alt efter perspektiv.

Udstillerne er stedsspecifikke og relaterer sig direkte – både fysisk og metaforisk – til den lokation, hvortil de er skabt. For eksempel tematiseres handel og markedsplads i Toldkammeret, slagtning og fordær i den gamle slagterbutik/WAS, navigation og vildledelse i observatoriet/Rundetaarn. Gruppen gør hermed op med museumsinstitutionen og mytologien om *the white cube* i deres totalinstallations, der er alt andet end rene og hvide og nærmere bliver en udvidet markedsplads for interaktion, handel og social udveksling. Men indbygget i denne udstillingspraksis ligger også en intern kritik af mega-udstillingen og museet som tivoliseret underholdning og massekonsum, for samtidig med at gruppen låner fra underholdningskulturen, kommenterer de den også. Ved at 'kuppe'

## Samtidskunsten som markedsplads Contemporary Art as a Market Place

**Contemporary Art as a Market Place**  
On social exchange in the installations of  
Christina Hamre, Charlotte B. Johansen,  
Annesofie Sandal, and Nanna Starck.

The market place, the amusement park, the funfair, circus acts, carnival, trade, entertainment, mass culture, the grotesque, and the obscene are some of the themes addressed by the artists Christina Hamre, Charlotte B. Johansen, Annesofie Sandal, and Nanna Starck in their joint projects and exhibitions. The themes point to a multi-faceted field within contemporary art and in art history, bringing a wealth of issues and discourses into play. The themes and exhibitions, then, bring a new topicality to the relationship between high and low culture, art and kitsch, and also take

a critical approach to the museum institution, the optics of conventional exhibition formats, and the mythology concerning the male artist-subject.

Christina Hamre (b. 1974), Charlotte B. Johansen (b. 1970), Annesofie Sandal (b. 1977), and Nanna Starck (b. 1976) have worked together on a number of exhibitions over the course of the last four years: *Island Life* at the Kunstmuseet i Tønder, 2007, *Echo Park* at Toldkammeret in Elsinore, 2008, *Sideshow* at Art Centre Silkeborg Bad, 2008, *Rialto* at WAS – Wonderland Art Space in Copenhagen, 2009, and *Blind Caravan* at the Round Tower in Copenhagen, 2010. The four artists are all graduates from the School of Walls and Space at the Royal Danish Academy of Fine Arts, and

their collaboration originally arose as a response against the (continued) hegemony of male artists' paintings within contemporary art. Through a series of spectacular sculpture exhibitions the group seeks to dispel the inherent contrast, when viewed in art-historical terms, in the term 'woman sculptor'; the term retains a paradoxical quality of something self-contradictory even today. The formation of the group can also be viewed as a rebellion against the mythology surrounding the artist subject or *The Great Modern Master*, unfailingly defined as a masculine figure; when four women artists working with sculpture band together, this blurs the edges of the stereotypical notions concerning the masculine artist subject and the work as an indexical imprint left by his potent creativity and

urge to produce. The four artists have each retained a separate, independent practice concurrently with the projects created as a group, and thus the group can be more accurately viewed as a common platform capable of expanding on individual practices and of creating an open forum where different approaches can be explored. The exhibitions arise out of the artists' meditations and reflections on a common theme, with individual works intermingling to form an overall total installation. The group does not prompt individual artists to dissolve their own identity; rather, it becomes a place for social exchange and interaction. The exhibitions, which can be said to constitute works in their own right, stand as densely composed entities full of references, discourses, and intertextuality.

The group's method can, then, be defined as a kaleidoscopic, gemmating, rhizomatic encircling around a theme where associations and references are broken, displaced, shifted to form new patterns depending on the perspective applied. The exhibitions are site-specific, relating directly – in both physical and metaphorical terms – to the location for which they have been created. For example, trade and the marketplace are the themes addressed at Toldkammeret (The Custom House), butchery and decay are the issues covered in the old butcher's shop/WAS, navigation and misdirection are explored at the observatory/Round Tower. The group makes a break with the museum institution and the mythology of the white cube in their total installations; anything but white and clean-cut, they are

allerede kendt materiale fra vores visuelle kultur og replacere det i en fordrejet kontekst, skaber gruppen helt nye signifikationer og dermed et mulighedsrum for kritisk at revidere vores vanebetingede blik på virkeligheden. Appropriationen og reformuleringen af massekulturens mekanismer etablerer en konstruktiv indbygget repræsentationskritik, hvor også de mere obsköne, fordækte og absurde sider af vores kultur lades plads. Dette modsvar til underholdningsindustriens pæne og glatte overflade etableres således via gruppens valg af materialer, der i en kunsthistorisk optik ofte er utraditionelle, uprætentiose, hidrørende lavstatusområder. Dyrehuder, ready made objekter, keramik, pap og fake gipsornamentik skaber et vist niveau af dekorativt overdrev og hyperæsteticering,

såd med minder raritetskabinetet, hurlumhejhuset, en eskaleret maskerade eller en åben gavebod, hvor affald og værdi, *low* og *high* er i en evig forhandling.

Via de kuppede materialer, de forvredne stumper af virkeligheden og de ofte groteske scenarier, skaber gruppen i deres totalinstallationer en *pseudo-monumentalitet*, der kan kaldes 'dagligdagens undergraving af traditionens patos'. Forestillingen om kunstens storhed og kraft, der er så indlejret i den modernistiske kunstdiskurs, demonteres her gennem de ydmyge materialer. Man kan således med gruppens installationer tale om en materialemaessig tendens mod en postmoderne kommentering og ironisering over det anspændte forhold mellem lav- og finkultur, der synes

sådominerende i modernismen, og som i et videre drag også er en afspejling af det grundlæggende hierarki mellem det feminine og det maskuline. Ifølge litteraten Andreas Huyssens socialhistoriske analyse af modernismens æstetiske principper er hierarkiet mellem kunst og massekultur kendetegnet, på en måde så det massekulturelle bliver 'det feminine': *Massekulturen som kvinde: Modernismens Anden*, hedder det hos Huyssen.<sup>1</sup> 'Femininitet' positioneres traditionelt som kulturens og kunstens antiteze, hvilket ifølge den feministiske kunsthistoriker Griselda Pollock foranlediger femininitetens diskursive konstruktion som *the essence of triviality, decorativeness, sentimentality, easy pleasure, and romance*. In a word, *kitsch*.<sup>2</sup> Den postmoderne kunstpraksis stiller spørgsmål ved modernis-

mens negative evaluering af dens 'anden' ved bevidst at appropriere de fornægtede massekulturelle medier, der nu bliver selve materialet i en selvironisk og kritisk kunstskabelse. Postmodernismen er med litteraturteoretikeren Fredric Jamesons ord en slags 'æstetisk populisme'; den er udviklingen af *the game grænser mellem fin-kultur og massekultur, og opkomsten af en ny slags tekster, fyldt med former, kategorier og substanser fra hele det landskab af reklamer og moteller, fra midnatsforestillingen og billigbogsbestselleren, – med andre ord fra selve den kulturindustri, som blev så lidenskabeligt forkastet af en ældre modernisme*.<sup>3</sup>

I udstillingen *Blind Karavane* arbejder gruppen videre med og udvider en række af de tematikker, de gennem deres tidlige

more akin to an expanded marketplace for interaction, trade, and social exchange. Their choice of exhibition practice also involves an internalised critique of the mega-exhibition and the museum as commodified entertainment and mass consumption, for even as the group borrows from the realm of entertainment culture, they also comment on it. By 'kidnapping' familiar material from our visual culture, replanting it within a distorted context, the group creates all-new significations, thereby also shaping a space that facilitates a critical reassessment of our habitual view of reality. The appropriation and reformulation of the mechanisms of mass culture establish a constructive inherent critique of representation in which the rather more obscene, furtive, and absurd aspects of our culture

are permitted a space. This countering of the neatly polished, smooth surfaces of the entertainment industry is established through the group's choice of materials; viewed within an art historical optics, the media selected are often unconventional, unpretentious, associated with low-status fields. Animal skins, readymades, ceramics, cardboard, and fake stucco ornamentation conjure up a certain level of decorative overload and hyper-aestheticism reminiscent of a cabinet of curiosities, of a funhouse, an escalated masquerade or a free-for-all candy shop where the trashy and the precious, the low and the high engage in ceaseless negotiations.

Through the appropriated materials, the contorted pieces of reality, and the

frequently grotesque scenes the group's installations evoke a *pseudo-monumentality* that might be described as 'everyday life subverting the pathos of tradition.' The notion, so firmly embedded within modernist art discourse, about art's grandeur and force is deflated here through the use of humble materials. One might, then, say that the group's installations evince a tendency – in terms of the materials selected – towards a postmodern vein of wry comment on the tense relationship between low and high culture that seems so dominant within modernism and which, if we are to pursue the matter a step further, also reflects the fundamental hierarchy between the feminine and the masculine. According to the literary scholar Andreas Huyssen and his social-historical analysis

of the aesthetic principles of modernism, the hierarchy between art and mass culture is gendered, meaning that the realm of mass culture becomes 'the feminine': *Mass Culture as Woman: Modernism's Other, is how Huyssen puts it*.<sup>1</sup> 'Femininity' is traditionally posited as the antithesis of culture and art, a fact which feminist art historian Griselda Pollock points to as giving rise to the discursive construct of femininity as *the essence of triviality, decorativeness, sentimentality, easy pleasure, and romance*. In a word, *kitsch*.<sup>2</sup> The post-modern art practice challenges modernism's negative evaluation of its 'other' by deliberately appropriating the rejected mass cultural media, making them the very material employed for a self-ironic and critical creation of art. In the words of literary theorist

projekter har bearbejdet. Titlen refererer dels til den hollandske renæssancemaler Pieter Bruegel d. æ.'s berømte værk *Blind leder blind* fra 1568, hvor en 'karavane' af forhutlede blinde leder hinanden i fordærv. Men i gruppens fortolkning revideres læsningen, og det blændede og blinde bliver ikke nødvendigvis noget negativt, ligesom Bruegels optagethed af det lave, primitive, obsköne, groteske og fordækte indoptages og bliver et vigtigt element i udstillingens univers. Professor i kunsthistorie Jacob Wamberg fremhæver i sin doktorafhandling *Landskabet som verdensbillede* Bruegel som et eksempel på den nederlandske renæssance, der adskiller sig fra den italienske renæssances klassiske og tidløse verdensbilleder via en langt mere jordnær, hverdagslig og narrativ tilgang.

*Der høstes og falder sne hos Bruegel, men ikke hos Michelangelo*, skriver Wamberg,<sup>4</sup> og denne dikotomi mellem på den ene side det primitive, lave og sekulære og på den anden side det religiøse, mytologiske, evige og finkulturelle, som ligger indlejret i Bruegels værk, er netop gennemgående i *Blind Karavane*. Også en anden kvindelig billedhugger har arbejdet med en genfortolkning af Bruegels *Blind leder blind* maleri, nemlig kunsthistoriens *Grand Old Lady*, Louise Bourgeois med værket *Blind Leading the Blind* fra 1947–49. Værket består af en række fastlåste 'ben' bemalet i rød og sort, der giver referencer til det militante og fascistiske, hvor individet opløses i massen, der blindt marcherer af sted. Men i en senere lyserød version, *C.O.Y.O.T.E.* (1947–49), opkaldt efter en fagforening

er, revise the conventional reading so that being blinded and blind is not necessarily a negative trait, just as Bruegel's interest in the low, the primitive, the obscene, the grotesque, and the covert is incorporated to become an important element of the exhibition universe. In his doctoral thesis *Landscape as World Image*, professor of art history Jacob Wamberg highlights Bruegel as an example of the Netherlandish Renaissance which differed from the Italian Renaissance and its classical, timeless world image by taking a far more down-to-earth, everyday-like and narrative approach. *Harvest and snow appear in Bruegel, but not in Michelangelo*, says Wamberg,<sup>4</sup> and this dichotomy between the primitive, low, and secular on the one hand and the religious, mythological, eternal, and

for prostituerede, refererer Bourgeois efter eget udsagn nærmere til feministisk solidaritet, og det er denne dobbeltsidede signifikation af Bruegels tematik, der går igen i *Blind Karavane*.

Karavane-tematikken knytter endvidere an til gruppens tidligere projekter, hvor markedspladsen, handel og Venedig har været omdrejningspunkter, og bliver her ydermere en fysisk udfoldelse af udstillingens tematik, idet udstillingen og beskuerens bevægelse gennem denne kan ses som en slags 'karavane' eller 'procesion' ind i Rundetaarns Bibliotekssal, hvor udstillingen er situeret. Karavanen peger på udveksling, handel og interaktion som tema, og der skabes således en overensstemmelse mellem gruppens temaer og

gruppeidentiteten som sådan: Gruppen i sig selv er udveksling, forhandling og interaktion – udveksling de enkelte kunstnere imellem; udveksling værker, tematikker og diskurser imellem; og endelig udveksling med publikum, der fysisk inddrages i totalinstallationen.

Denne konkrete integrering af publikum i udstillingens univers er generelt kendetegnende for gruppens udstillinger, der på fænomenologisk vis fordrer beskuerkropens bevægelse. Det er almindeligt kendt, at blinde udvikler deres øvrige sanseregister til en forfinet sensibilitet, og gruppens indoptagelse af blindhed som tematik kan således aflæses som et opgør med synets dominans i kunsthistorien, hvor den visuelle beskuelse fra ét bestemt, fikseret locus

har været voldsomt opprioriteret. Ifølge den feministiske kunsthistoriker Amelia Jones er det visuelles dominans en ideologisk funderet udvikling, der er specifikt vestlig, og der ligger således et frugtbart potentiale i de undertrykte sanseregister, som blot venter på at blive vækket, stimuleret, aktiveret og fortolket på lige fod med de visuelle medier.<sup>5</sup> Gruppens udstillinger repræsenterer en sådan mangfoldighed af modi, der involverer hele kroppen og dens sanseregister og ikke blot synet.

Også den franske filosof Georges Bataille har arbejdet med en omstyrtelse af det visuelle og synets dominans i den vestlige kultur. Bataille markerer i denne læsning et brud med et paradigm, der i den platoniske terminologi har sat åndens og

exalted on the other hand, a dichotomy embedded in Bruegel's work, is a recurring theme in *Blind Caravan*. Another woman sculptor has also worked with reinterpreting Bruegel's painting of the *Parable of the Blind*, the grand of lady of contemporary art herself: Louise Bourgeois. Her *Blind Leading the Blind* from 1947–49 consists of a row of 'legs', locked in place and painted in red and black, evoking associations of something militant and fascist where the individual is dissolved in the blindly marching crowd. It should, however, be noted that according to Bourgeois herself, a later, pink version, *C.O.Y.O.T.E.* (1947–49), named after a trade union for prostitutes, refers to feminist solidarity. A similar dual-sided signification of Bruegel's theme appears in *Blind Caravan*, too.

The caravan theme is also associated with the group's previous projects where the market place, trade, and Venice have been pivotal points. Furthermore, it shapes and determines the physical manifestation of the exhibition theme, for the exhibition itself – and the spectators' movement through it – can be viewed as a kind of 'caravan' or 'procession' into the Round Tower's Library, the site of the exhibition. The caravan trope points to themes of exchange, trade, and interaction, thereby establishing a sense of coherence between the themes addressed by the group and the group identity as such: The group in itself is exchange, negotiation, and interaction – an exchange between the individual artists, exchanges between the works, themes, and discourses involved; and finally an

exchange with the audience, the people who are physically drawn into the total installation.

This concrete integration of the audiences within the exhibition universe is a recurring trait of the group's shows; an integration which, in a phenomenological move, requires the spectator's body to move. It is generally accepted that the blind develop their other sensory registers as compensation for the absence of sight, honing them to a more acute sensibility, and thus the group's incorporation of blindness as a theme can be read as a break with the hegemony of sight within art history, a sphere where priority has been firmly given to visual appreciation from a single, specific, fixed locus. According to feminist art his-

torian Amelia Jones the hegemony of the visual is an ideologically founded development that is specifically Western; this is to say that a wealth of potential lies in wait within the suppressed sensory registers, just waiting to be woken up, stimulated, activated, and interpreted on a par with visual media.<sup>5</sup> The group's exhibitions represent such a diversity of modes that involve the entire body and its full sensory register, not just the faculty of sight.

den lysende visions ophøjede domæne over kroppens og det heterogenes lave materialisme – et paradigme hvor synet og sproget er uafbrydeligt knyttet til vor erkendelse. Overordnet arbejder Bataille – i overensstemmelse med surrealismens projekt – med en nedbrydning af diskurser, systemer og paradigmer, og et udtryk herfor er Batailles egen tekst, der undviger den klassiske filosofis diskurs og skaber et eget rum for en hinsidig skrivning eller et ituslæt sprog. Et eksempel herpå er netop Batailles *Historien om øjet*, som umiddelbart kan defineres som en pornografisk, erotiseret roman, men hvis eskalerende visuelle og metaforiske kæder forskyder den til et andet plan, hvor den via disse kropsligt overskridende billeder bliver en overskridelse af selve diskursen. I forlæn-

gelse af renæssanceoptikken og observatoriets himmelflugt stræber mennesket efter at vide og se alt, men dette begær fører det ifølge Bataille til videns grænse, hvor det må vove sig ind i det indre bliks mørke, hvor synet genfinder sin senselige orientering i en ekstatisch erfaring.<sup>6</sup> – En rejse til det menneskeligt muliges yderste, der implicerer latter, ekstase, skrækslagen nærmens sig døden; implicerer vildelse, kvalme, uophørlig svingen mellem muligt og umuligt.<sup>7</sup> Poesien og kunsten markerer for Bataille en åbning i og en overskridelse af selve diskursen som en glidning fra det kendte til det ukendte førende til ikke-mening. Kunsten synes på denne måde at operere i blandingens eller blindhedens rum, der hvor øjet rives ud og kroppen overlades til i en famlende gestus at genfinde en dunkel og glemt sanselig indsigt

*i forholdet til verden.*<sup>8</sup> Det er netop denne blindhed og dens potentiale for en revideret oplevelse af verden, gruppen redefinerer i *Blind Karavane*.

*Blind Karavanes* lokalisering i Rundetaarn er en forlængelse af den kropslige og sanseelige tilgang til kunsten, idet beskuerkroppen må bevæge sig op ad Sneglegangen, der som en opadstigende spiralrampe fører ind i udstillingen. Selve installationen spredt sig ud i den 900 m<sup>2</sup> store Bibliotekssal, der er situeret ovenpå Trinitatis Kirken, og således har samme grundplan som en basilikakirke. Denne kirketype var oprindeligt en processionskirke, og udstillingen folder sig i overensstemmelse med dette og karavanetematikken ud som en linie gennem rummet. Det langstrakte rum danner

luminous vision above the low materialism of the body and the heterogenic – a paradigm in which sight and language are inseparably linked to our cognition. In overall terms, Bataille – acting in accord with the project of Surrealism – works with a breaking down of discourses, systems, and paradigms. One expression of this is Bataille's own text, which evades the discourse of classic philosophy and creates its own space for writing beyond the boundaries or for a shattered language.

The French philosopher Georges Bataille has also worked with how the dominance of sight and the visual might be overturned within Western culture. In his reading, Bataille marks a break with a paradigm which, in a Platonic sense, has placed the exalted domain of spirit and

itself. Continuing along the tracks laid down by Renaissance optics and the star-gazing observatories, humanity strives to know and see everything, but according to Bataille this desire takes humanity to the outer limit of knowledge where we must venture into the darkness of the inner gaze where sight rediscovered its sensuous orientation in an ecstatic experience.<sup>6</sup> – A journey to the far extremes of the humanly possible, which implies laughter, dizziness, vertigo, nausea; loss of self to the point of death,<sup>7</sup> a ceaseless oscillation between the possible and the impossible. To Bataille, poetry and art marks an opening in and reaching beyond discourse itself as a shift from the known to the unknown, leading to non-meaning. Art seems, then, to be operating in a space of blindness or blinding glares, in

et flow eller en kurs, beskuerkroppen kan navigere efter, men spiralen kan også vildlede, få beskueren til at glemme retning, rum, tid og sted, gøre beskueren en smule rundtosset så at sige. Rundetaarn er bygget i 1642 af Chr. 4, i hvad der må kaldes den danske renæssance, der således ideologisk og tidsåndsmæssigt korresponderer med Bruegels samtid i den nederlandske renæssance. Trinitatis-komplekset forener kirke, bibliotek og observatorium i én bygning, og observatoriets og bibliotekets stræben efter viden, der tidligere var forbeholdt Gud, markerer her et skisma i bygningens 'reenighed', der genoptages i gruppens stedsspecifikke udstilling. Trinitatis-kompleksets placering i Købmagergade, der oprindeligt var en slagtergade, forstærker kontrasten mellem det himmelstræbende

og det lave, mellem det sakrale og det jordnære og groteske. Observatoriets stræben mod himlen antyder Babelstårnets luftkaster, der som et symbol på menneskelig dårskab og forgængelighed bringer det opadstræbende ned til jorden igen. I én og samme bygning forenes således det lave og det ophøjede, og denne dikotomi viderefører gruppen i deres udstilling, hvor den udvides til en penduleren mellem det finkulturelle og massekulturen. Også Bruegel har arbejdet med både Babelstårnet, slagteren og markedspladsen som tematik i hans malerier, hvor himmel og helvede kolliderer, og hvor kroppens laveste og udstødelige elementer bliver en skinder kontrast til kunsthistoriens klassiske hvide marmorkrop.

Købmagergade som slagtergade korresponderer med karavanens handelstematik, ligesom at karavanen som gammel handelsroute igen knyttes sammen med observatoriets stjernekligende aspekt, der oprindeligt tjente som navigation for rejsende. Stjernekiggeri og navigation indsætter etter en kontrast til gruppens optagethed af blindhed, og rejsen eller navigationen skal i forlængelse af Bataille således måske nærmere ses som en kropslig rejse ind i et ukendt skulpturelt univers og sanseregister. En af gruppens tidlige udstillinger, *Rialto*, fandt netop sted i en forhenværende slagterbutik i handelsgaden Absalonsgade, hvor kig til indre organer og skeletter, bemalte dyrehuder, kødkroge, slagterknive og fine, men mærkelige opsatser og opstillinger i udstillingsvinduet udgjorde en del

af udstillingens inventar. Slagterbutikken som locus indikerer igen et sted for handel og social udveksling, men også et sted for død, fordærv og det uhyggelige. Udstillingens titel, *Rialto*, henviser til området omkring Rialtobroen i Venedig, der oprindeligt var en handelsplads, og Venedig knytter straks an til karavanen såvel som til fordærv, det løsslupne, karnevalesiske, død og obskonet. På posteren til *Rialto*-udstillingen poserer de fire kunstnere med hænderne for øjnene, og på hænderne er der tegnet øjne. Posterens forlæg er dels et modefoto og dels Nicolas Roegs gyser fra 1973, *Don't Look Now*, der netop udspiller sig i Venedig. Også her er tematikken omkring det blændede og blinde altså at spore i gruppens univers, og blindheden kan dermed ligeledes aflæses som et tegn på det fordækte, traumatiske og dulgte, det vi ikke vil se, samtidig med at referencer til mystik og okkultisme sniger sig ind i forlængelse af Roegs thriller, der netop omhandler det synske. *Blind Karavane* handler både om navigation og vildledelse.

Posterne som medie er gennemgående i gruppens udstillinger, hvor den udover at være et fælles værk, skabt af de fire kunstnere, der altid selv poserer, også fungerer stemningssættende for udstillingen. Posterne er en slags performance, hvor gruppen sætter sig selv i scene i teatraliske, ofte humoristiske og groteske positurer. På posteren til *Blind Karavane* ser vi bemalte gipsafstøbninger af de fire kvindelige kunstneres ansigter som græske krigere. Gruppen approprierer et

skulpturelt maskulint magtsymbol og leger qua maskeraden med identiteten i et spil, der dels peger på en ufikseret, flydende og tvetydig kønsbevidsthed og dels på gruppens overordnede opgør med mytologien om det maskuline kunstnersubjekt. Koderne diffunderes, og det kunstige, artefakte bliver i næste drag også et spil mellem det finkulturelle og det lave – de klassiske, antikke, tidløse,rene (maskuline) gavlfugler versus de festlige, karnevalesiske og androgyn masker. Også posteren fra *Island Life* spiller på det iscenesatte, køns- og identitetsmæssige flertydige, idet positionen og titlen refererer til ikonet Grace Jones' androgyn og teatralke fremtoning. I psykoanalysen er maskeraden netop et spil med identiteter,<sup>9</sup> og gennem de forskellige posters bliver poseringen og selvisce-

*a place where the eye is ripped out and the body left behind to fumblingly rediscover a hidden and forgotten sensuous insight into our relationship with the world.<sup>8</sup>* This blindness and its potential for a revised experience of the world is precisely what the group is redefining in *Blind Caravan*.

The location of *Blind Caravan* in the Round Tower continues the bodily, sensuous approach to art insofar as the spectator's body must move up the main walkway, a ramp spiralling upwards to the exhibition. The exhibition itself sprawls across the 900m<sup>2</sup> Library Room situated on top of the Trinitatis Church, meaning that it has the ground plan of a basilica. Churches of this kind have central naves suitable for processions, and taking its cue from this

fact and from the caravan theme, the exhibition unfolds itself like a line through the space. The elongated room creates a flow or course for the spectator-body to navigate, but the spiral can also lead you astray, cause the spectator to forget direction, space, time, and place; spin the spectator round, as it were. The Round Tower was built in 1642 by King Christian IV during what could be termed the Danish Renaissance, which means that it corresponds well to Bruegel's Netherlandish Renaissance in terms of ideology and overall spirit. The Trinitatis Complex brings together a church, library, and observatory in a single building. Here, the observatory and library's striving for knowledge previously reserved exclusively for God marks a schism within the 'trinity' of the building,

a schism that is picked up on in the group's site-specific exhibition. The fact that the Trinitatis complex is located in Købmagergade, originally a butcher's street, enhances the contrast between the sky-soaring and the low, between the sacred and the earthly, the grotesque. Reaching for the sky, the observatory references the Tower of Babel, a true castle in the sky and a symbol of how human folly and transience will bring down to earth everything that strives upwards. Thus, a single building unites the low and the exalted, and the group continues this dichotomy in their exhibition, expanding it to an oscillation between high and mass culture. Bruegel, too, has worked with the Babel Tower, the butcher, and the marketplace as themes in his paintings where heaven and hell collide and where

the basest elements of the body, its excretable aspects, form a shrill contrast to art history's classic white marble body.

The butcher's street setting corresponds well with the caravan's merchant theme, and the ancient trade routes also have a natural link to the stargazing aspect of the observatory, as observing the skies was originally a navigational tool for travellers. Stargazing and navigation inserts yet another contrast to the group's preoccupation with blindness, so perhaps the navigation theme should, to continue Bataille's train of thought, rather be regarded as a bodily journey into an unknown sculptural universe and sensory register. A previous exhibition staged by the group, *Rialto*, took place in a former

butcher's shop in the shopping street of Absalonsgade, where glimpses of internal organs and skeletons, painted animal skins, meat hooks, butcher's knife, and exquisite, yet strange decorations and arrangements in the shop window made up part of the exhibition setting. The butcher's shop as locus indicates, yet again, a place of trade and social exchange, but also a place of death, decay, and eeriness. The exhibition title, *Rialto*, refers to the area around Rialto bridge in Venice, which was originally a market place. The city of Venice itself immediately evokes links to the caravan as well as to decay, dionysiac behaviour, the carnivalesque, death, and obscenity. The poster for the *Rialto* exhibitions shows the four artists posing with their hands covering their eyes, with eyes drawn onto

those hands. The poster is based partly on a fashion photograph and partly on Nicolas Roeg's 1973 film *Don't Look Now*, which takes place in Venice. Here, too, themes of blindness and being blinded are evinced in the group's universe, meaning that blindness can also be read as a sign of the covert, the traumatic, the hidden – that which we do not wish to see. References to mysticism and the occult enter the scene with the connection to Roeg's thriller, which also addresses the realm of the psychic, a blind woman seeing what others do not. *Blind Caravan* is about both navigation and misdirection.

The poster as medium is a recurring feature in the group's shows. In addition to being works created in unison by all four artists,

nesættelsen et potentiale, der åbner op for muligheden for at lege med vores ellers fast definerede roller og koder og eventuelt iføre sig en anden forklædning. Maskeraden, den groteske krop og opløsningen af kroppen går igen i gruppens værker og ved at problematisere forestillingerne om det faste, definerede subjekt, peger gruppen på, at vores identiteter i høj grad er bygget op omkring en række socialt, kulturelt og politisk definerede roller og stereotyper.

Karavanen er en rejse i mere end én forstand – en rejse i køn, i tid, i rum og i kroppens processer, udskejelser og stofskifte. Og udstillingen i Rundetaarn bliver således også en rejse for beskueren – en rejse ind i gruppens dunkle univers, hvor vi blændede må sanse og opleve med kroppen, og hvor

det lave og det ophøjede, det groteske og det artikulerede kolliderer og åbner op for en erfaring hinsides den etablerede diskurs.

#### Noter

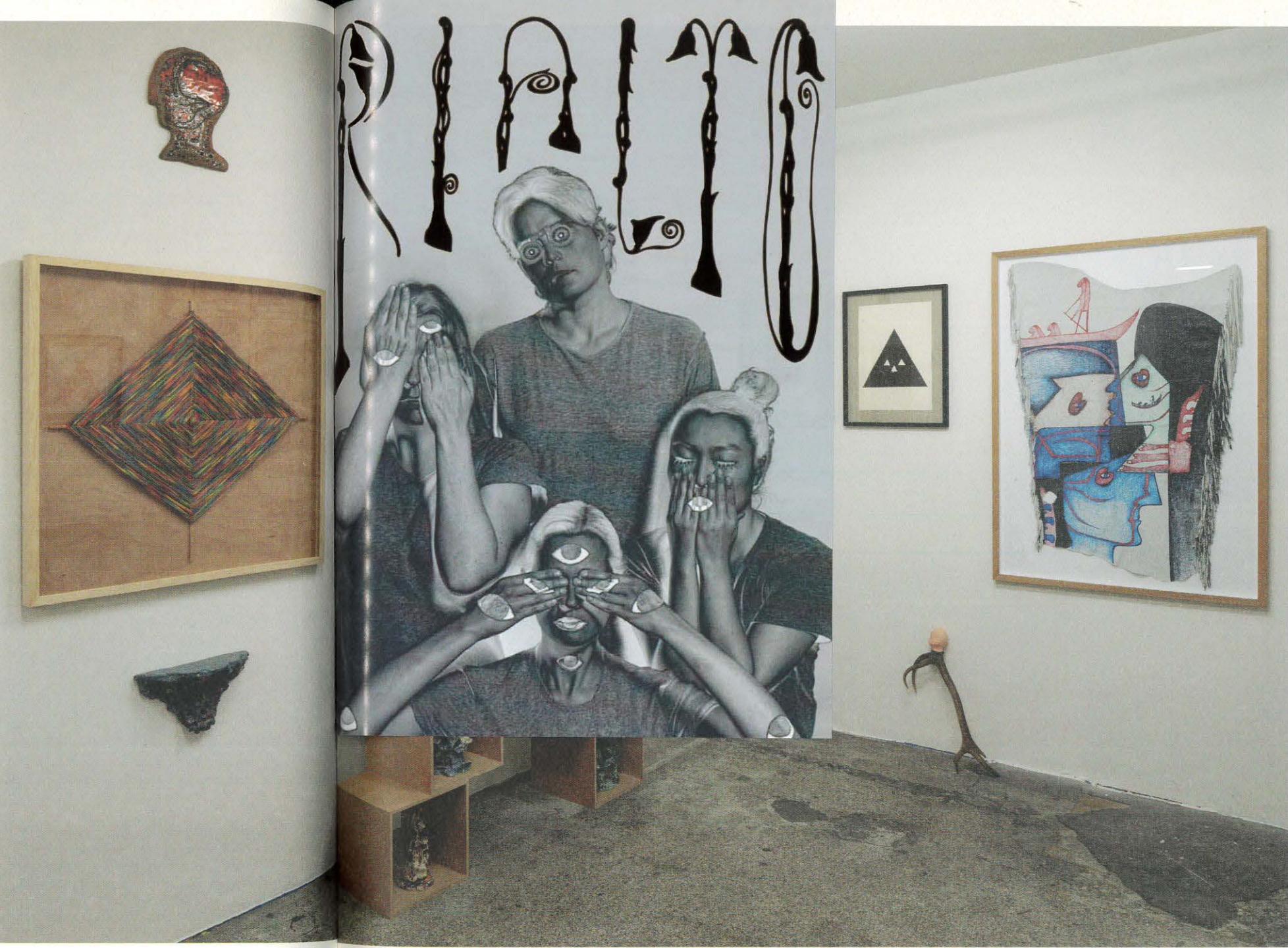
- 1 Andreas Huyssen: 'Massekulturen som kvinde: modernismens Anden', Marie-Louise Svane & Tania Ørum (red.): *Køn og Moderne Tider. En antologi*, Tiderne Skifter, København, 1991.
- 2 Griselda Pollock: *Looking Back to the future. Essays on art, life and death*, G + B Arts International, Amsterdam, 2001, p. 59.
- 3 Fredric Jameson: 'Post-modernism and den sene kapitalismes kulturelle logik', *Kultur & Klasse*, nr. 51, juni 1985, p. 83.
- 4 Jacob Wamberg, *Landskabet som verdensbillede. Naturafbildung og kulturel evolution i Vesten fra hulemalerierne til den tidlige modernitet*, Passepartouts Særskriftserie, Aarhus Universitet, Århus, p. 14.
- 5 Se bl.a. Amelia Jones: *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, og *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- 6 Karl Erik Schöllhammer: 'Batailles Billeder', Asmussen & Sørensen (red.), *Excesser – af og om Georges Bataille*, Modtryk, Aarhus, 1994, p. 168.
- 7 Georges Bataille, *Den indre erfaring* (1942), Rhodos, København, 1972, p. 73.
- 8 Karl Erik Schöllhammer: 'Batailles Billeder', Asmussen & Sørensen (red.), *Excesser – af og om Georges Bataille*, Modtryk, Aarhus, 1994, p. 173.
- 9 Se bl.a. Mary Ann Doane: 'Film and the Masquerade' (1982), *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London, 1991.

who always pose for them, the posters also set the overall mood of the exhibition. The poster becomes a kind of performance where the group stages itself in theatrical, often humorous and grotesque poses. The poster for *Blind Caravan* shows painted plaster casts of the four female artists' faces, presented here as Greek warriors. The group appropriates a sculptural, masculine symbol of power, using masquerade to play with identity in a game that partly points towards a non-determined, liquid, ambiguous gender awareness and partly to the group's overall break with the myth of the masculine artist subject. Codes become diffuse, and the artificial moves on to become a game between high and low culture – classic, ancient, pure (masculine) figures versus festive, carnivalesque, and androgynous masks. The poster from *Island Life* also plays on the staged, on multivalent gender and identity, with its pose and title referring to Grace Jones' iconic androgynous, theatrical appearance. Within psychoanalysis, masquerade is concerned with a play with identities, and through the different posters the posing and self-staging becomes a potential that opens up opportunities for playing with otherwise firmly defined roles and codes, perhaps for donning a new disguise. Masquerades, the grotesque body, and the dissolution of the body are recurring themes in the group's works, and by challenging notions about the fixed, firmly defined subject the group points to how our identities are very much built around a range of socially, culturally, and politically defined roles and stereotypes.

The caravan is a journey in more senses than one – a journey through gender, time, space, and bodily processes, excesses, and exchanges. The exhibition in the Round Tower also becomes a journey for the spectator – a journey into the group's dark and gloomy universe where we, blinded, must sense and experience with our bodies, where the low and the exalted, the grotesque and the articulate collide and offer an experience beyond established discourses.

#### Endnotes

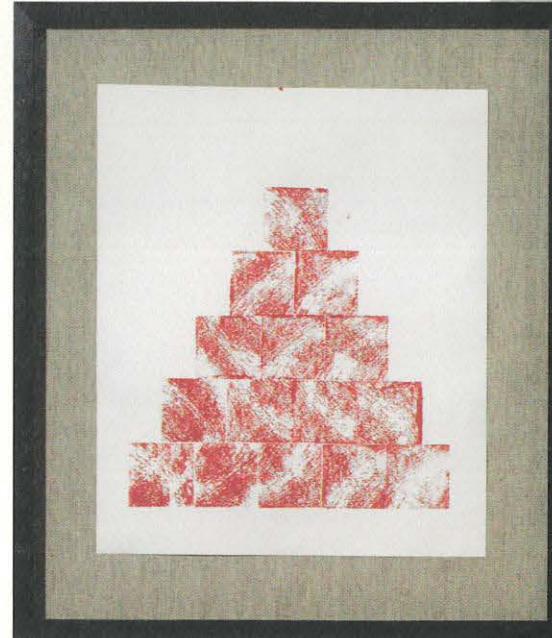
- 1 Andreas Huyssen: 'Massekulturen som kvinde: modernismens Anden', Marie-Louise Svane & Tania Ørum (eds.): *Køn og Moderne Tider. En antologi*, Tiderne Skifter, Copenhagen, 1991.
- 2 Griselda Pollock: *Looking Back to the future. Essays on art, life and death*, G + B Arts International, Amsterdam, 2001, p. 59.
- 3 Fredric Jameson: 'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism', Verso, 1991.
- 4 Jacob Wamberg, *Landskabet som verdensbillede. Naturafbildung og kulturel evolution i Vesten fra hulemalerierne til den tidlige modernitet*, Passepartouts Særskriftserie, Aarhus Universitet, Århus, p. 14.
- 5 See e.g. Amelia Jones: *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, and *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- 6 Karl Erik Schöllhammer: 'Batailles Billeder', Asmussen & Sørensen (eds.), *Excesser – af og om Georges Bataille*, Modtryk, Aarhus, 1994, p. 168.
- 7 Georges Bataille, *Inner Experience*, translated by Leslie Anne Boldt, State University of New York Press, Albany, 1988, p. 37.
- 8 Karl Erik Schöllhammer: 'Batailles Billeder', Asmussen & Sørensen (eds.), *Excesser – af og om Georges Bataille*, Modtryk, Aarhus, 1994, p. 173.
- 9 See e.g. Mary Ann Doane: 'Film and the Masquerade' (1982), *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London, 1991.





**RIALTO**  
30. oktober–6. december 2009

**WAS**  
Absalonsgade 21B  
DK-1658 København V





BLIND KARAVANE

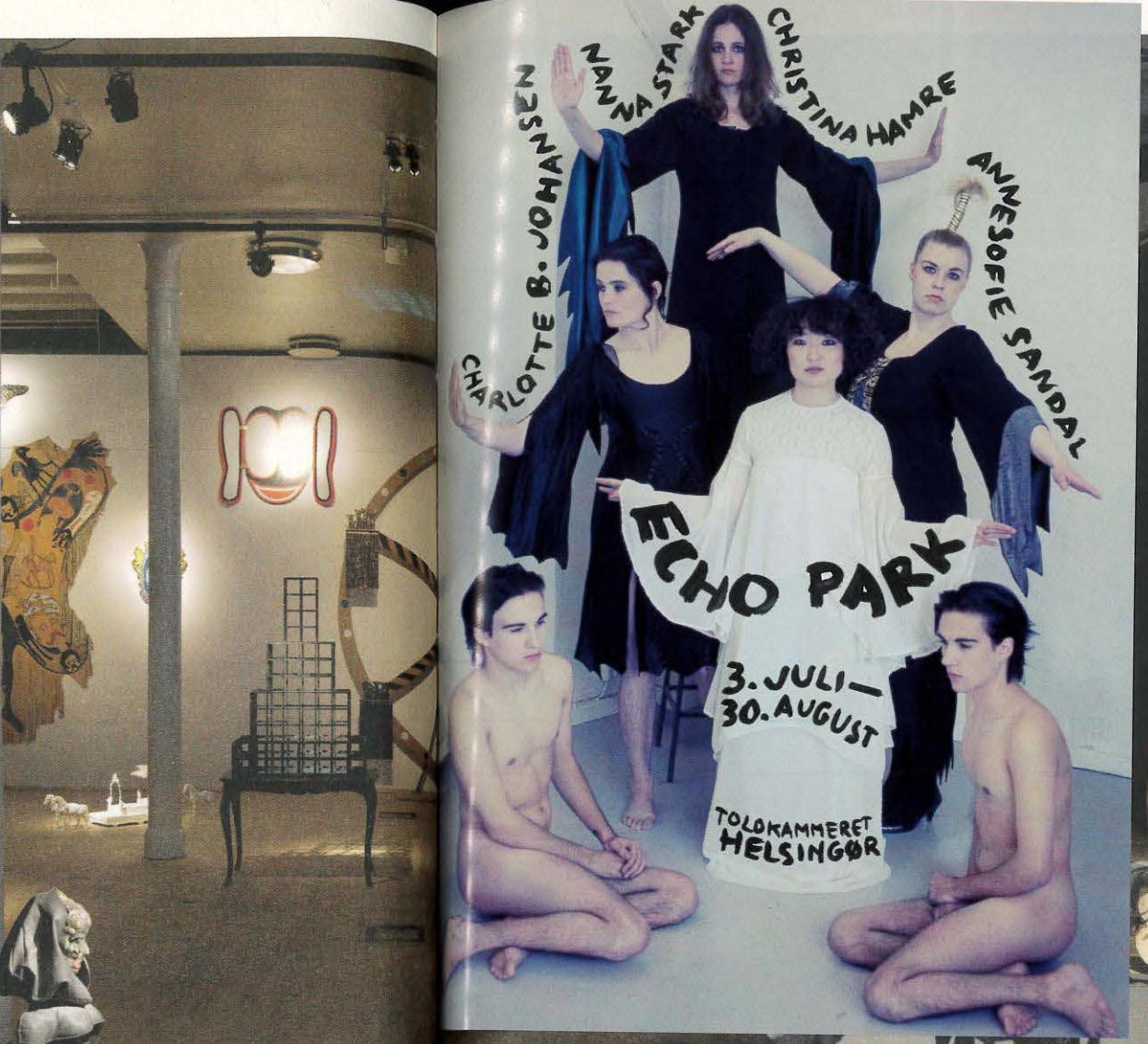
Rialto

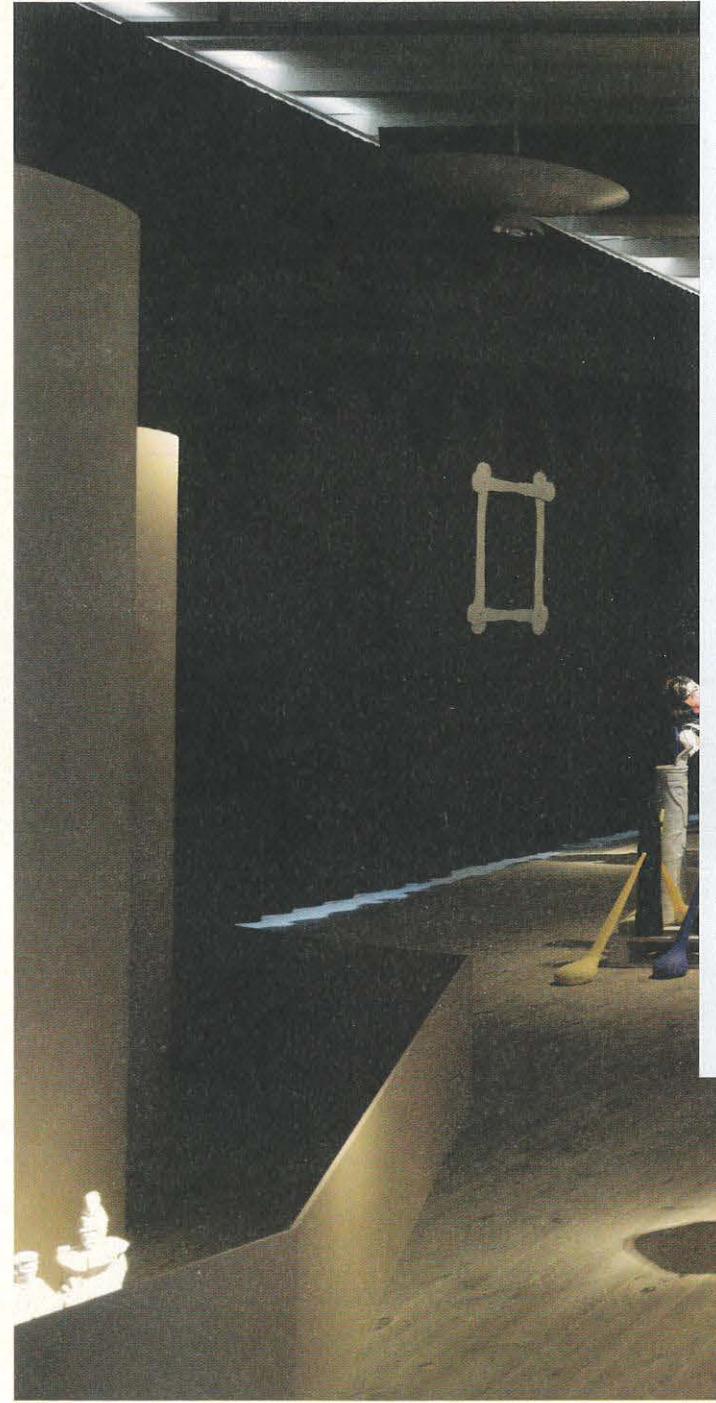


BLIND KARAVANE



Rialto

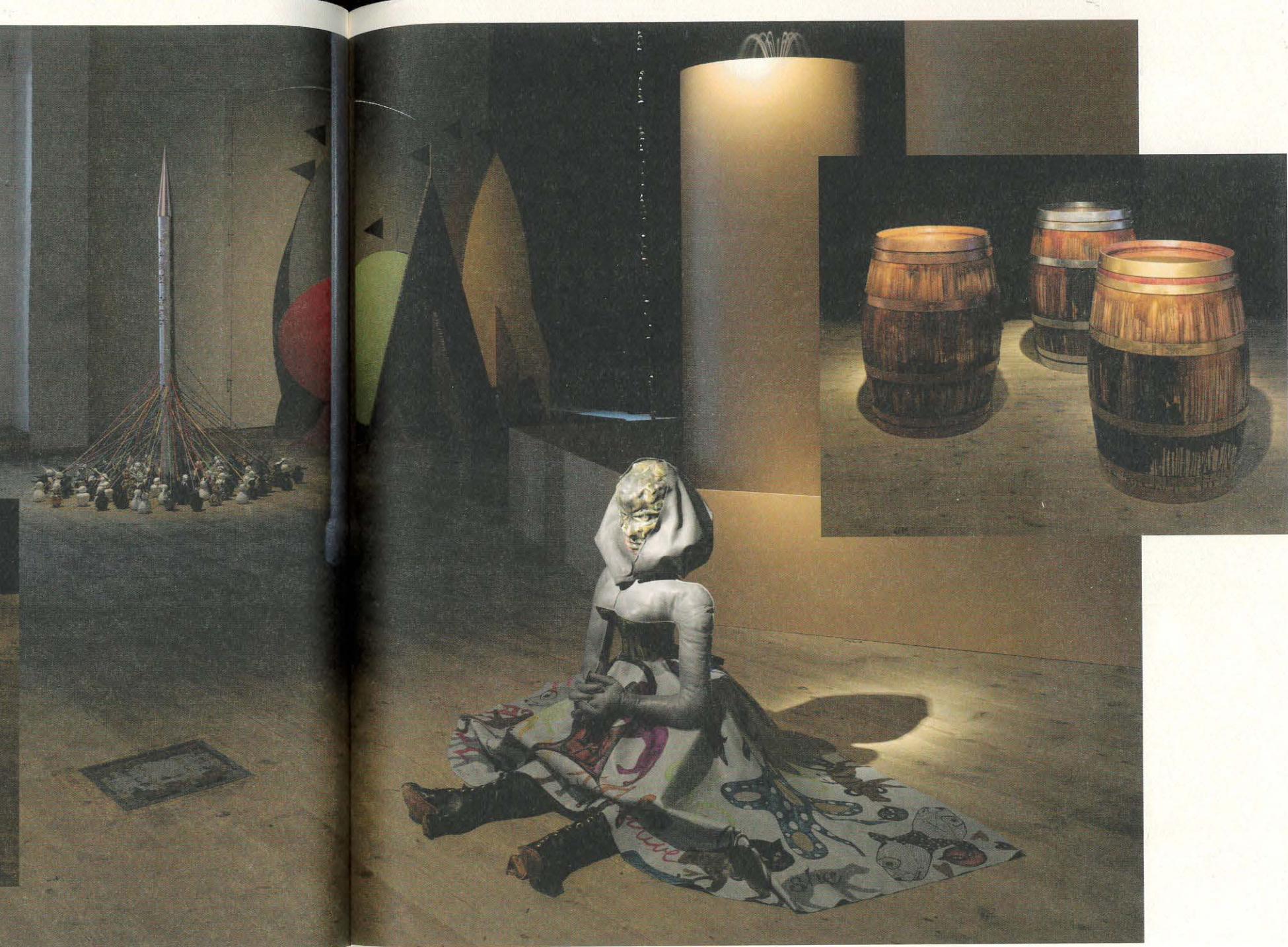


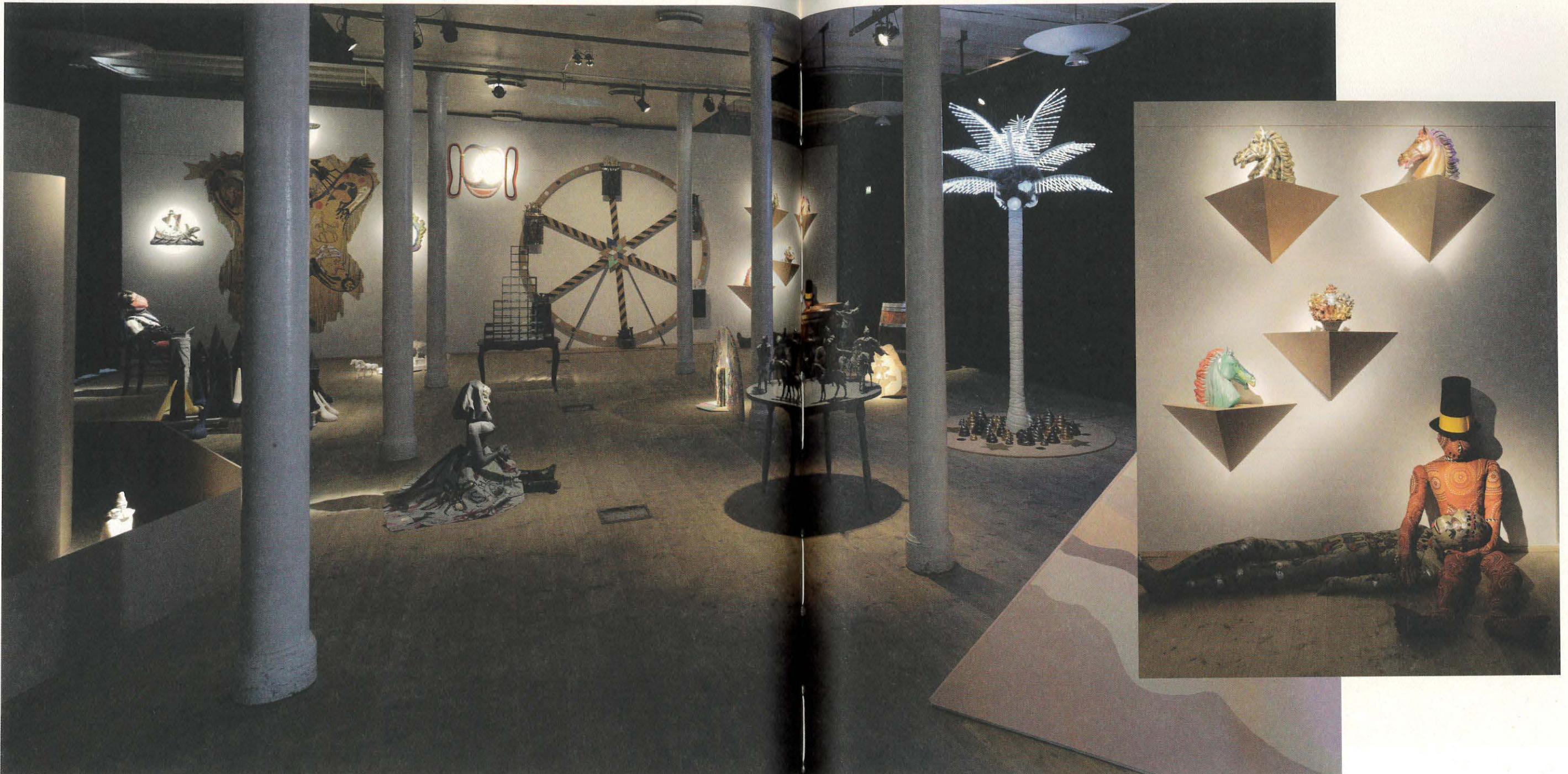


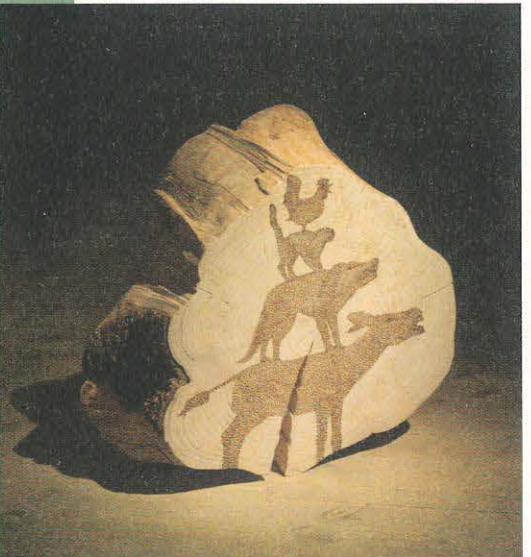
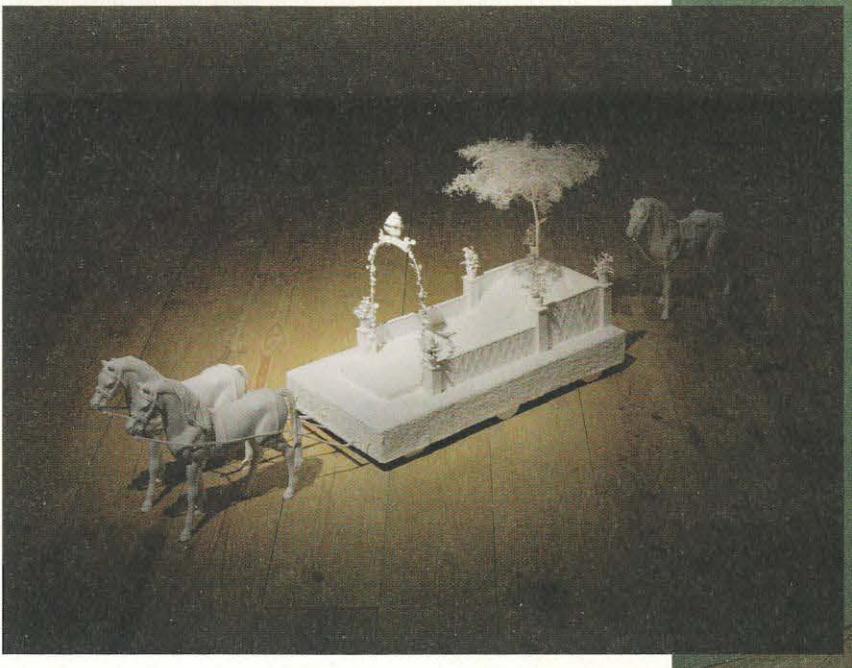
ECHO PARK  
3. juli–30. august 2008

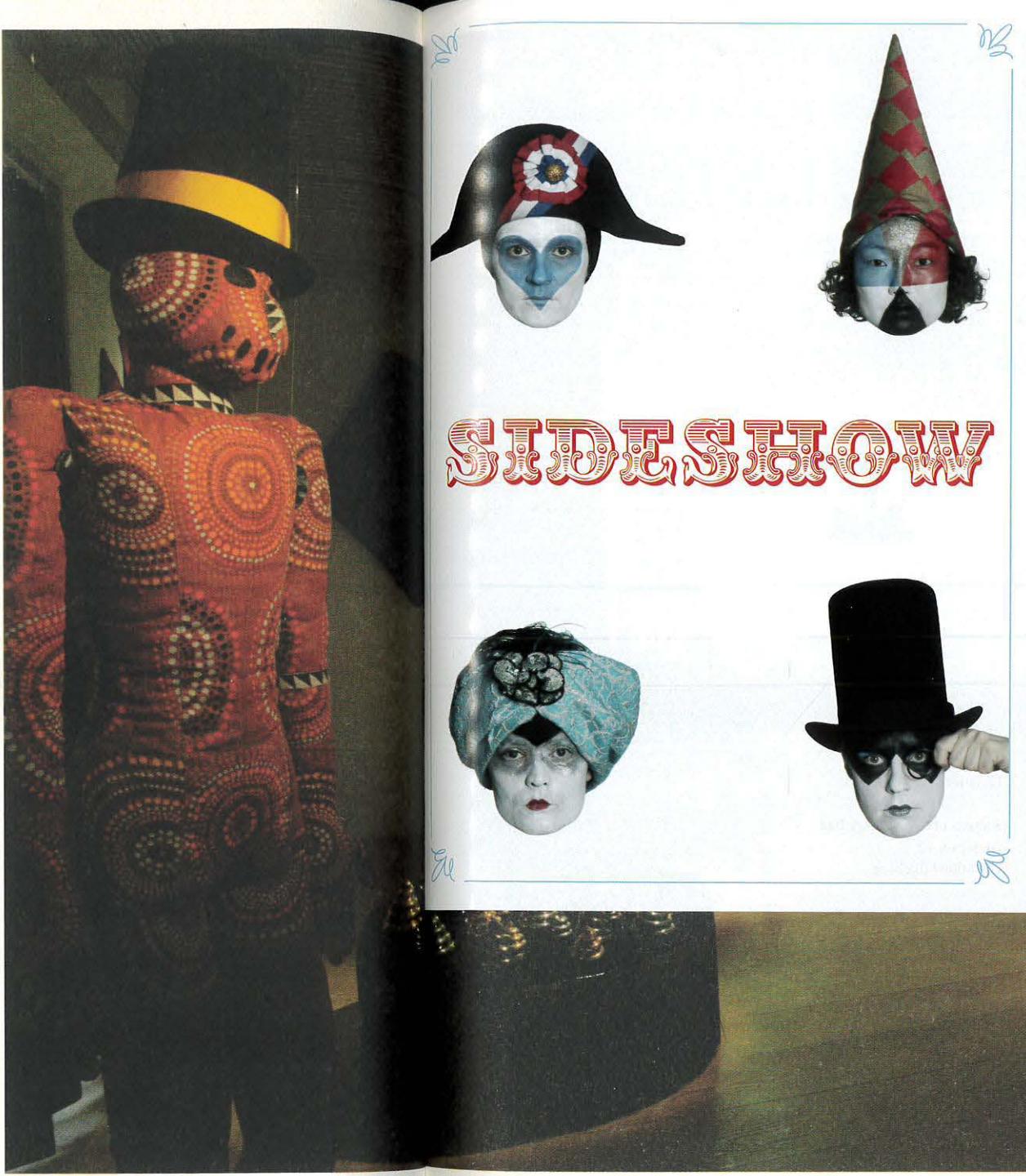
Kulturhuset Toldkammeret  
Havnepladsen 1  
DK-3000 Helsingør





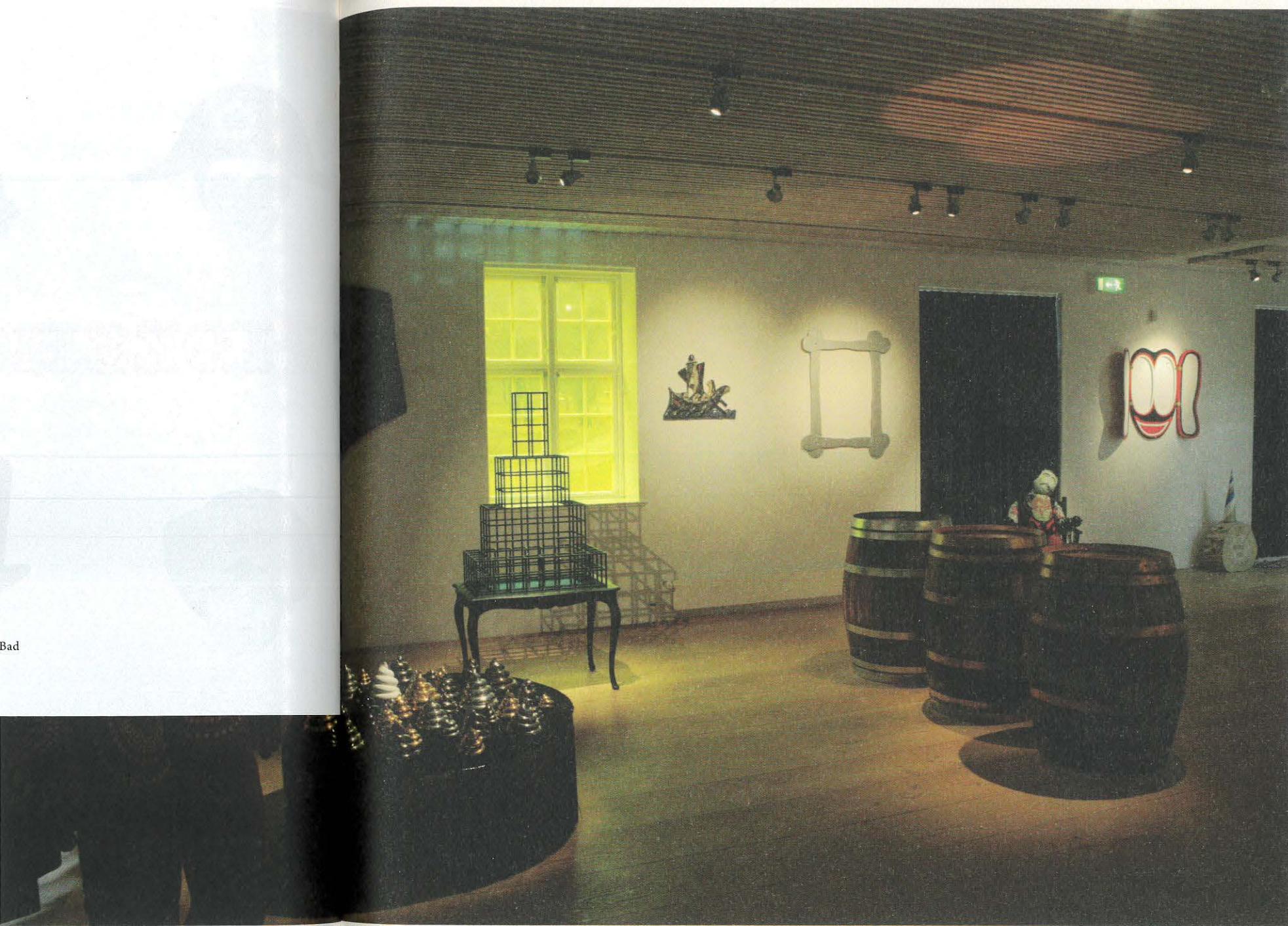


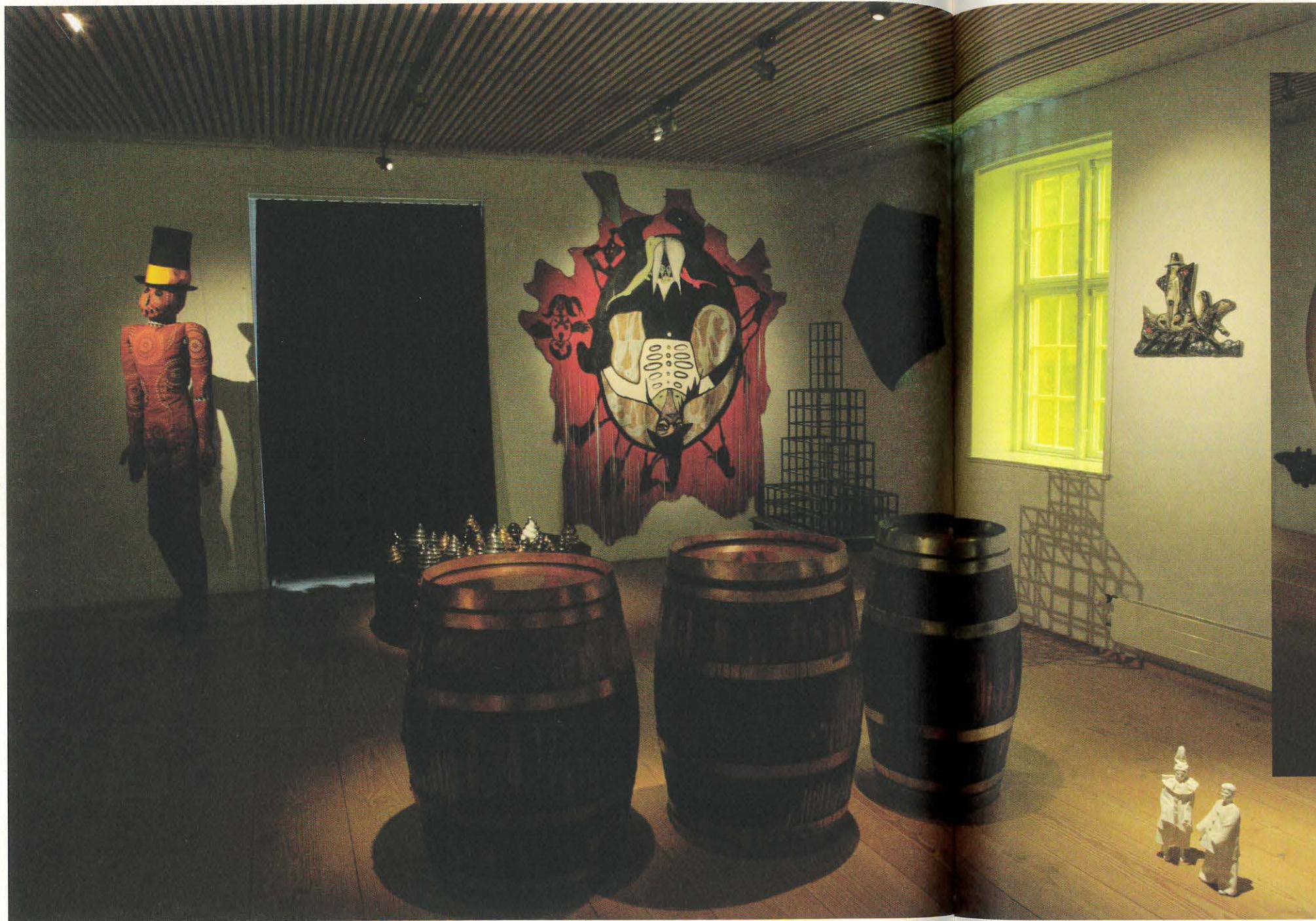




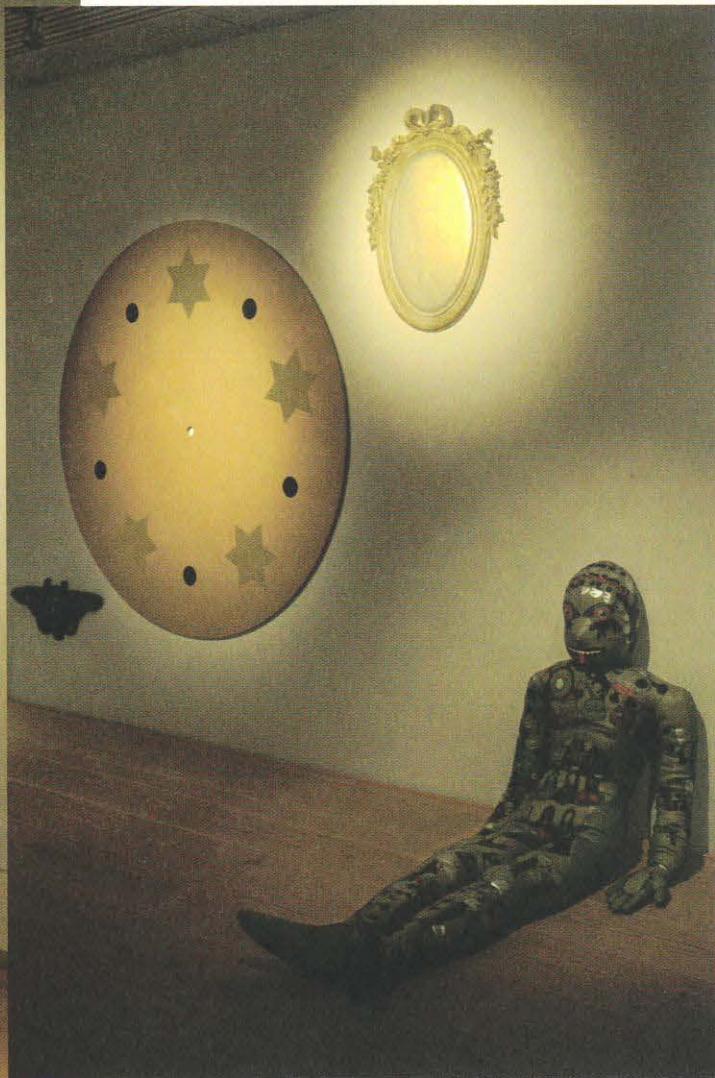
SIDESHOW  
12. januar–18. maj 2008

Kunstcentret Silkeborg Bad  
Gjessøvej 40  
DK-8600 Silkeborg

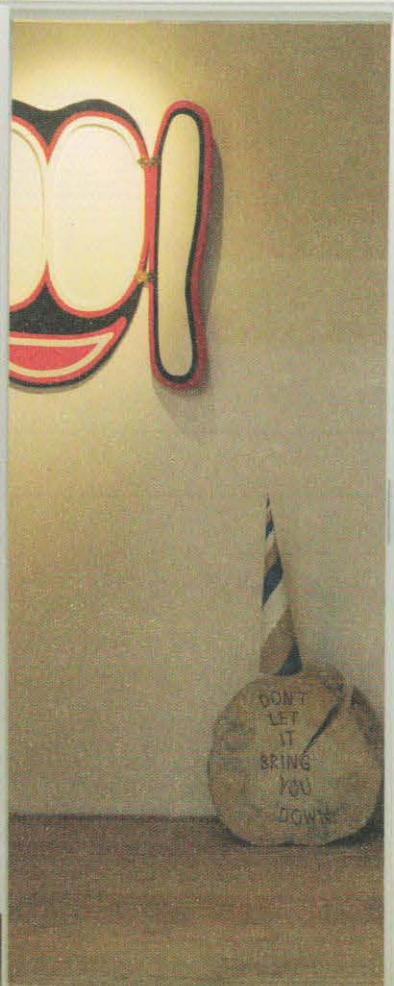


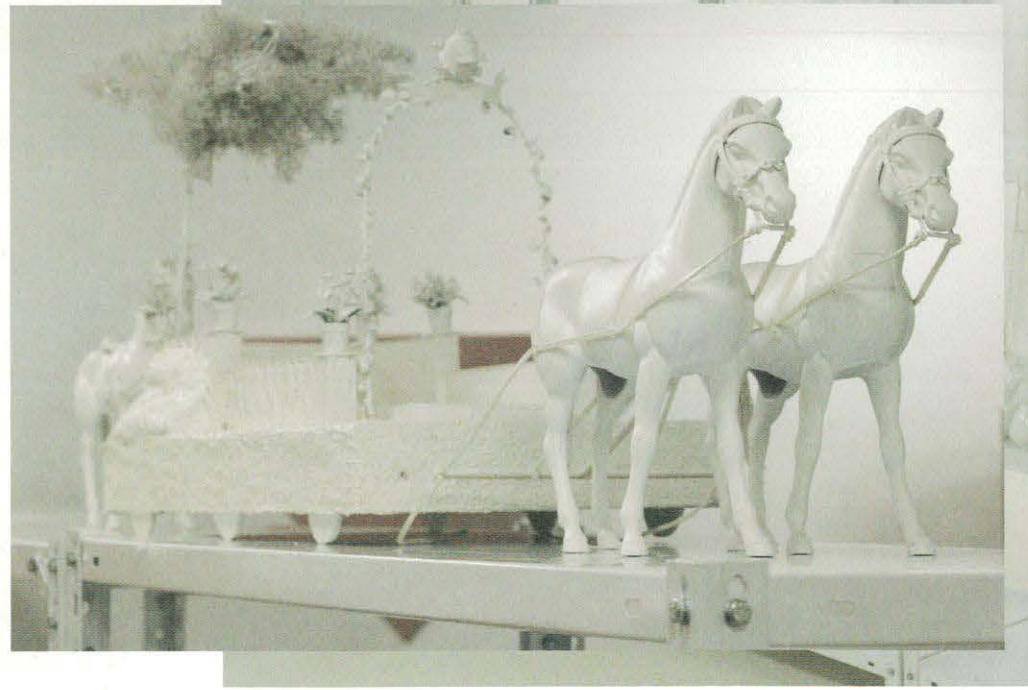


BLIND KARAVANE



Sideshow







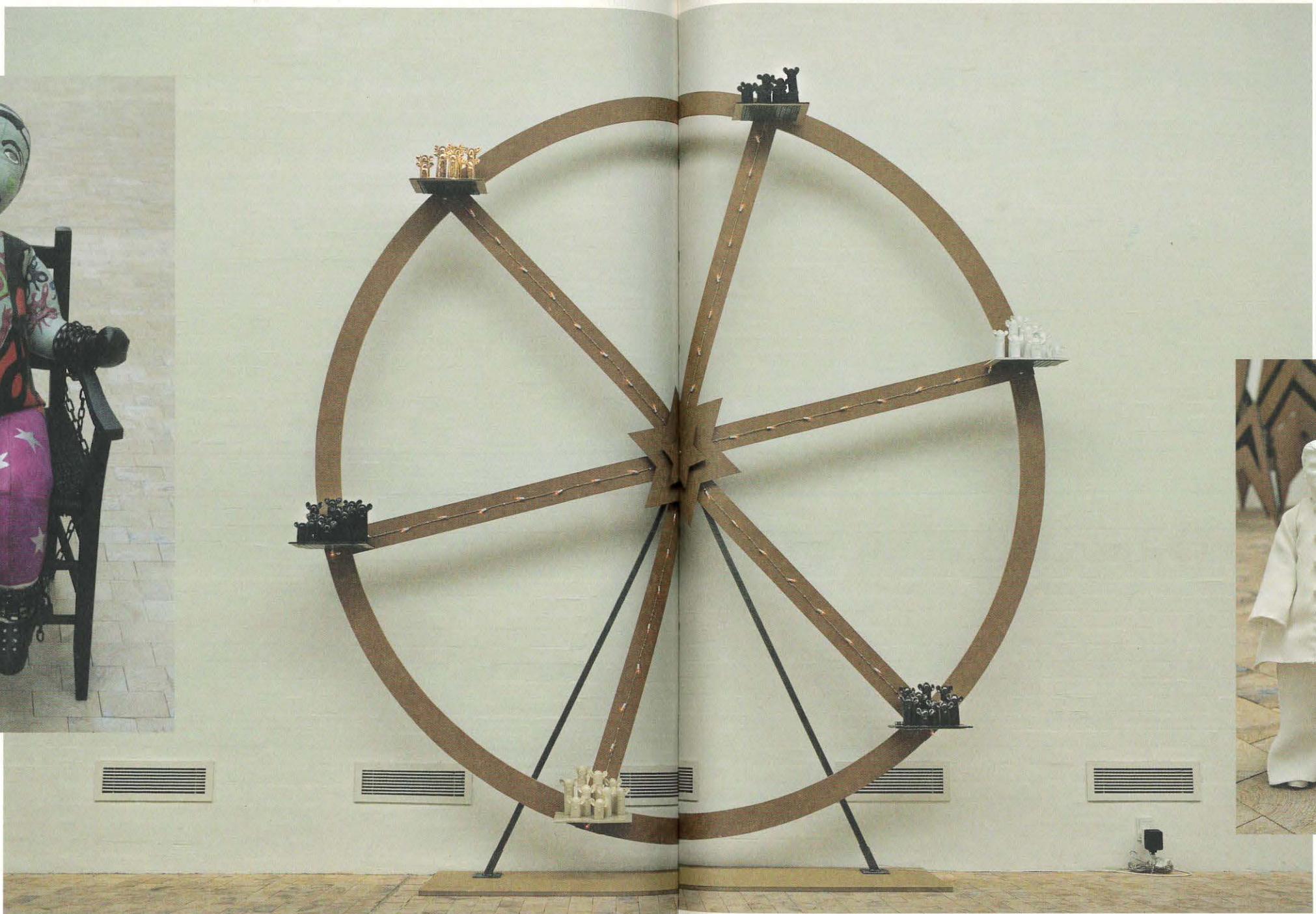
BLIND KARAVANE



ISLAND LIFE  
15. september-19. november 2007

Museum Sønderjylland – Kunstmuseet i Tønder  
Kongevej 51  
DK-6270 Tønder





BLIND KARAVANE

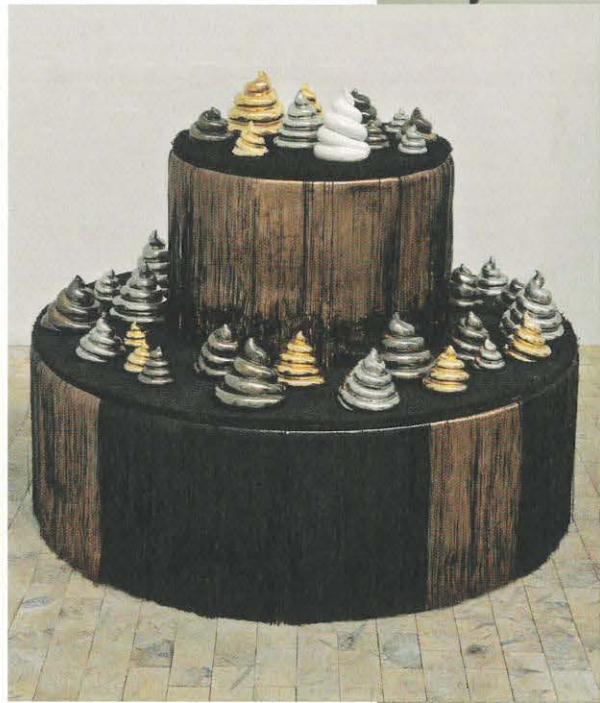
Island Life



BLIND KARAVANE



Island Life



BLIND KARAVANE

Island Life

## Scenografier fra et ægteskab

Når jeg skal beskrive min kone Nanna Starcks kunstværker, så er ægteskabet det første jeg tænker på. Ikke kun vores, men også den ophøjede forening mellem altid modsætningsfyldte størrelser, som under de rette omstændigheder kan afstedkomme kunst. Så når jeg beskriver hendes kunstpraksis, så beskriver jeg hende også som menneske, og omvendt. Det må være allegorien præmis.

I Nanna Starcks praksis hersker på den ene side stringensen og geometrien, som et udtryk for det overordnede system og de mest basale byggesten, og fra den anden side af æstetikken mylder det ornamenterede og skævheden frem fra falleslagre med kulturelt kitsch. Værkerne er scenen, hvor disse to sider kan mødes og kæmpe og elske. Denne sammensmelting af modsætninger er vel nok en af de mest grundlæggende metoder til at skabe noget spænding, en platform for dramatik, hvor

det er muligt for kunstneren at komme ud over rampen med et budskab. I dette tilfælde handler det ikke om at formulere et budskab, men mere at værkerne afviser at afgive en udsigelsesposition, fordi de falder ind i sig selv.

I hendes tidligere værker har Nanna arbejdet meget med et kollaps i repræsentationen og præsentationen, så værket har fremstået tomt eller overfyldt på samme tid. Hvilket fremsætter værkerne som

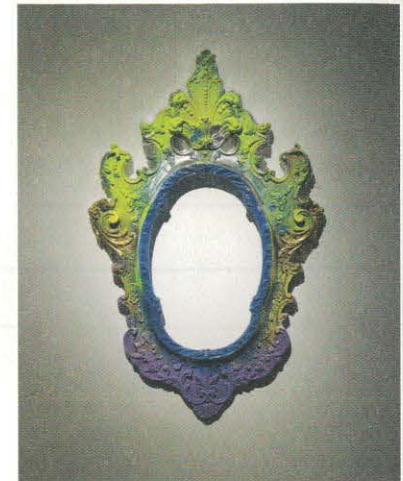
scenografi eller rekvisitter fra en igangværende forestilling kaldet 'udstilling'. Den kritiske position har været at lange ud efter museologien ved at holde scenografien op foran den som et spejl.

I de senere arbejder opløser værkerne sig selv i kraft af de indre spændinger i formen, idet de er både og. Både trash og kitsch, både kopi og overkill. Derudover optræder menneskekroppen i højere grad som aktør, enten som skala-målestok ved de største

værker eller som agerende krop, hvad enten det er infantile, tactile aftryk i leret eller kroppen som ophøjet, fastfrossen form, fanget i gips eller på et fotografi. De afhugede gipshoveder lander i ægtesengen og varsler om komplekse tider, hvor krop og ånd, fortid og nutid, kan smelte sammen.

Nanna Starck er vokset op i et hjem, hvor der blev samlet på kunst. Af den nysgerrige, grænsesøgende slags; sort-hvide fotografier af ekstreme krops-performances, trash-

## ¶ Nanna Starck ¶



1

### Scenographies from a Marriage

When I am called upon to describe the works of art made by my wife, Nanna Starck, marriage is always the first thing that comes to mind. Not just our own marriage, but also the exalted union between eternally opposing entities that, given the right circumstances, can produce art. So when I describe her artistic practice, I also describe her as a person and vice versa. That has to be the premise of allegory.

Nanna Starck's practice is ruled on the one hand by stringency and geometry, an expression of the overall system and most basic building blocks, and on the other hand by aspects from the other side of the realm of aesthetics: ornamentations and offbeat elements can be seen milling forth from common stores of cultural kitsch. The works set a stage where these two sides can meet and fight and love. This fusion of opposites is perhaps one of the most basic ways of creating tension, a platform



2



3



4



5

for drama that allows the artist to launch a message. In this case, the issue is not one of formulating a message; rather, the works evade having a position of utterance because they collapse in on themselves.

In her earlier works, Nanna has worked with collapsing representation and presentation, causing the work to appear empty or crowded simultaneously. In so doing, she posits the works as stage sets or props from an ongoing show called "exhibition". The

critical position has involved having a bash at museology by holding up the scenography in front of it as a mirror.

The later works dissolve themselves due to the internal tensions in their form; they are trash and kitsch, copy and overkill. They also see the human body appearing with greater frequency, either as an indicator of scale in the largest works or as an acting body, whether in the form of infantile, tactile impressions in clay or the body as

an exalted, frozen form captured in plaster or in a photograph. Decapitated plaster heads end up in the marital bed, heralding complex times ahead where body and spirit, past and present can merge.

Nanna Starck grew up in a home where art was collected. The collected art was of the inquisitive kind, the kind that explores boundaries: black-and-white photographs of extreme body performances, trash paintings from the 1980s, ceramic sculptures

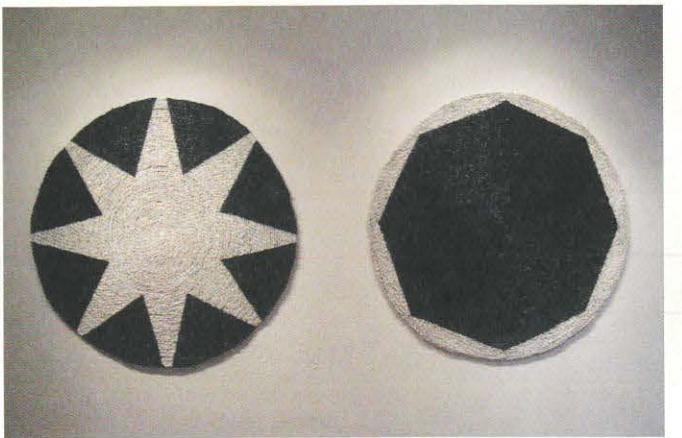
maleri fra 80'erne og skulpturer af keramik og ready-mades. Når man tager Nannas produktion i betragtning, så aner man tydeligt den kunstsamling som omgav hende, idet hendes produktion parafraserer forgangne værkers æstetik i en tilbagevendende dialog med en tid som skabte en stor del af den platform, hvorpå vi bygger vores kunst i dag. Det interessante her er ikke kun hvorvidt vi er et produkt af vores opvækst og samtid, for det er vi alle uvægerligt kodede til at blive, men hvilke

informationer der overlever. Hvordan bliver fortolkningen? Kommer idéerne med videre i oversættelsen, eller starter vi forfra på den samme græske komedie eller tragedie hver gang, og så er det bare kulisseerne der ændrer sig?

Dekulisser som Nanna Starck stiller op er hentet fra alle tider, og ikke kun scenografier fra et ægteskab mellem afhængige modsætninger, men scenografier fra et liv med kunst.



6



7



8



9



10



11

and ready-made works. As you consider Nanna's oeuvre, the art collection that surrounded her in childhood shines clearly through; her works paraphrase the aesthetics of past works in a recurring dialogue with an era that created much of the platform serving as the foundation for art today. What is interesting here is not just whether we are products of our upbringing and time, for we are all inescapably coded like that, but the issue of what information will survive. Which route will the interpre-

tation take? Will the ideas still be there in translation, or do we start over on the same Greek comedy or tragedy every time, with only the stage sets changing?

The stage sets erected by Nanna Starck come from all eras. They are not just scenographies from a marriage between mutually dependent opposites, but scenographies from a life with art.

#### Værker/Works

1 *Frames of Void and Reflection II*  
Gips og spraymaling/Plaster and spray paint:  
60 x 50 cm. 2007

2 *Interieur og decor – et Gernes-hjørne/*  
*Interieur and Decor – a Gernes Corner*  
Plasiklysekrone, spraymaling, silkebånd og  
elektriske pærer/Plastic chandelier, spray paint,  
silk ribbon and light bulbs: ø 50 x 150 cm. 2006

3 *Volière LeWitt*  
Træ og spejl/Wood and mirror: 60 x 85 x 170 cm.  
2007

4 *Blomsteropsats/Flower Centrepiece*  
Porcelæn og spraymaling/Porcelain and spray  
paint: 20 x 30 cm. 2007

5 *Muybridge Module I & II*  
Polystyren, shellak og papir/Polystyrene,  
shellac and paper: 30 x 70 cm. 2009

6 *Double Mirage*  
Gips og spraymaling/Plaster and spray paint:  
20 x 35 x 55 cm. 2007

7 *Negativ oktagram og positiv oktagon/Negative*  
*Octagram and Positive Octagon*  
Sivmåtte og spraymaling/Reed mat and  
spray paint:  
ø 100 cm. 2008

8 *Object for Subject IV*  
Stentoj og glasur/Stoneware and glaze:  
20 x 35 cm. 2009

9 *Silver Uprising*  
Træfinér, spraymaling, maling og tusch/  
Plywood, spray paint, paint and ink: 50 x 70 cm.  
2008

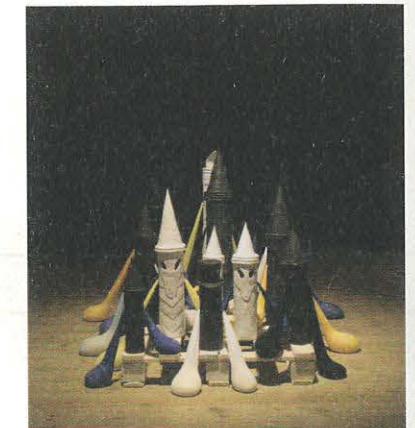
10 *Provocateur II*  
Gips, glas og spraymaling/Plaster, glass and  
spray paint: 30 x 15 x 55 cm. 2007

11 *Uden titel/Untitled*  
Træhylde, MDF, maling og spraymaling/  
Wooden shelf, MDF, paint and spray paint:  
50 x 110 cm. 2008

Annesofie Sandals installatoriske skulpturer er befolket af et uted af underfundige og lettere foruroligende væsener og artefakter, der forekommer genkendelige, men alligevel ikke helt dechifrerbare. Hendes værker er altid udført med største omhu, respekt for og glæde ved materialet og kunsthåndværket på en sådan måde, at de enkelte skulpturer synes at mime primitiv kunst. På trods af deres simple eller ligefrem banale udtryk fremtræder de, som om de har indlejret en lang tradition af symbolsk

eller allegorisk betydning. Dog ikke i den traditionelle forstand, derimod i en Walter Benjaminsk forstand, hvor allegorien betegner en billedform, der arbejder med allegoriske elementer uden den facitliste, som de traditionelle allegorier havde i de ikonografiske håndbøger (for eksempel Cesare Ripas *Iconologia*, 1593).

I kapitlet *The Artist as Ethnographer* i bogen *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996) analyserer



1

## • Annesofie Sandal ▶

Annesofie Sandal's installation sculptures are peopled by a plethora of peculiar, slightly disturbing beings and artefacts that seem familiar, yet evade easy deciphering. Her works are always carried out with the greatest possible care, respect for, and pleasure in the material and craftsmanship used, causing the individual sculptures to seem to mime primitive art. Despite their simple, even banal, appearance they seem to have embedded themselves within a long-standing tradition

of symbolic or allegorical meaning. Not, however, in a traditional sense, but rather in a Walter Benjamin-esque sense where the allegory designates an image that works with allegorical elements without employing lists of pre-defined connections like those found in the iconographic reference works employed for the creation of traditional allegories (such as Cesare Ripa's *Iconologia*, 1593).

Hal Foster tendensen til ethnografisk kunst i 1980'erne og 1990'erne, hvor kunstnerne ofte brugte medier (video, fotos eller fundne genstande), der giver indtryk af nærhed med realiteten. Foster finder, at der sker en overidentifikation med, hvad han kalder den 'den kulturelle Anden'. Det betyder, at værkerne mister en nødvendig kritisk distance. Ved at arbejde på en måde, som Hal Foster kalder 'quasi-antropologisk', risikerer kunstneren også, at der sker en udviskning af de faglige grænser, og at der

dermed opstår en risiko for, at det faglige ansvar forsvinder. Det efterlader, ifølge Foster, beskueren i en forvirret position med hensyn til værkets autoritet og autenticitet. Det kan godt være, at Annesofie Sandals værker efterlader beskueren forvirret, men det skyldes paradoksal nok, at på trods af, at hendes værker imiterer, hvad man kunne kalde en kulturel Andens kunst, så synes hendes værker, modsat de 1980'er og 1990'er værker Foster beskriver, ikke at have nogen trang til at dokumentere en

autoritativ eller for den sags skyld autentisk realitet. Snarere synes hun, som en ethnograf, der studerer særegne folkeslag med ukendte kulturer, at påkalde sig sine helt egne narrative koder til sine værker. Det vil sige, at hun aldrig bevæger sig over i det 'quasi-antropologiske felt', men insisterer på netop det kunstneriske.

I *The Return of the Real* diskuterer Foster det reelle ud fra en lacaniansk terminologi, og 'det reelle' må ikke forveksles med



2



3



4



5

In the chapter entitled *The Artist as Ethnographer* in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996) Hal Foster analyses the predilection for ethnographic art in the 1980s and 1990s, which often prompted artists to use media (video, photographs, or found objects) that convey an impression of verisimilitude, of an intimate relationship with reality. Foster finds evidence of an over-identification with what he calls 'the cultural Other'. This causes the works to lose a crucial critical

distance. By working in a manner that Hal Foster calls 'quasi-anthropological' the artist also risks a blurring of professional boundaries, which in turn entails a risk of a loss of professional accountability. According to Foster, this leaves the spectator in a confused position as regards the authority and authenticity of the work. The works of Annesofie Sandal may well leave spectators confused, but in a paradoxical move this is because even though her works imitate what might be called the art of a cultural

Other, her work – unlike the 1980s and 1990s pieces described by Foster – does not seem to make any claims about documenting an authoritative or, for that matter, authentic reality. Like an ethnographer studying strange peoples with unknown cultural structures, she seems to invoke her very own narrative codes in her works. This is to say that she never ventures into the realm of 'quasi-anthropology'; she insists on having the works regarded as art.

ordet 'realitet'. Det reelle hos Lacan er noget, der ligger uden for symboliseringen, som i en vis forstand ikke kan gribes i sproget; derfor Lacans formulering om, at det reelle er symptom på mangler i den symbolske orden, det som "always remains, behind and beyond, to lure us." Objektet for Annesofie Sandals fortolkning er ikke blot realiteten per se, men også det reelle, som sværer til, hvad den engelsk-amerikanske kunstner og teoretiker Victor Burgin har kaldt *psykisk realisme*: Det i den

symbolske orden ikke umiddelbart repræsenterbare, subjektets ikke umiddelbart synlige mentale rum. Annesofie Sandals værker kigger netop tilbage på os fra et ikke synligt kultisk rum, der på en gang rækker længere tilbage end til de traditionelle mytologier og længere frem end den umiddelbare realitet.

I Annesofie Sandals værker er der ofte væsener og objekter, der, hvad enten de optræder i små hære eller er enkeltstående:



6



7



8

synes rituelle, selv om deres baggrunds-historie eller mytologiske forklaring er ukendt. Når figurerne kigger tilbage på os som en del af tavse, ubevægelige hære, opstår der en helt særegen følelse af stilstand hos beskueren. Stilstand er netop ofte integreret i Annesofie Sandals værker. De kan minde om en art stilleben, som ikke blot er vanitas billeder, der skal minde beskueren om verdens forgængelighed, men som derimod stiller spørgsmålstegn ved, hvori forandring egentlig består:



9

hvornår er forandring kun tilsyneladende, og hvornår er stilstand og stabilitet kun illusioner.

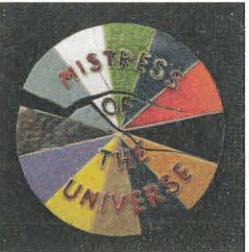
#### Litteratur

Hal Foster: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, The MIT Press, 1996)

Jacques Lacan: *The four fundamental concepts of psycho-analysis* (London, Penguin Books, 1994)



10



11



12

In *The Return of the Real* Foster discusses the real on the basis of Lacanian terminology, and 'the real' should never be confused with 'reality'. To Lacan, the real is something beyond the symbolised, something which cannot be grasped in language; hence Lacan's statement about how the real is a symptom of deficiencies in the symbolic order, that which "always remains, behind and beyond, to lure us." The object of Annesofie Sandal's reading is not just reality per se, but also the real;

a sphere corresponding to that which the Anglo-American artist and theoretician Victor Burgin has termed *psychical realism*: That which cannot be immediately represented within the symbolic order; the mental space not immediately visible in the subject. Poignantly, Annesofie Sandal's works look back at us from a non-visible cultic space which, at one and the same time, reaches further back than traditional mythologies and farther ahead than the reality that surrounds us immediately.

Annesofie Sandal's works often feature beings or objects that – regardless of whether they appear as part of small armies or as individual pieces – have a ritual quality to them even though their back story or mythological significance is unknown to us. When the figures gaze back at us as part of silent, immobile armies, they evoke a peculiar sense of stasis in the spectator. Stasis is often an integrated aspect of Annesofie Sandal's works. They may be reminiscent of a kind of still lifes that are not just *vanitas*

images intended to remind the onlooker of the transience of life; rather, they challenge our notion of change: when is change actually change in appearance only, and when are stasis and stability mere illusions?

#### Litterature

Hal Foster: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, The MIT Press, 1996)

Jacques Lacan: *The four fundamental concepts of psycho-analysis* (London, Penguin Books, 1994)

#### Værker/Works

##### 1 Travelling Without Moving

Stentøj, nylonstrømper, ris og træ/Stoneware, nylonstockings, rice and wood: H 105 cm. 2008

##### 2 Glory

Pap, stof og tusch/Cardboard, fabric and ink: D 75 cm. 2008

##### 3 Puppy

Pap, maling og frynser/Cardboard, paint and strings: H 40 cm. 2008

##### 4 Sky

Stentøj/stoneware: L 65 cm. 2005

##### 5 We Believe We Can Fly

Læder, nitter, pap og snor/Leather, rivets, cardboard and strings: H 70 cm. 2006

##### 6 Dummy

Træ og garn/Wood and yarn: H 50 cm. 2008

##### 7 Cocoons

Tusch på pap/Ink on cardboard: L 100 cm. 2009

##### 8 Cactus

Pap og garn/Cardboard and yarn. H 180 cm. 2008

##### 9 Dead Head Victory

Træ med indbrændt motiv/Wood with burned in motive: D 50 cm. 2009

##### 10 The Native

Stentøj og garn/Stoneware and yarn: H 85 cm. 2009

##### 11 Broken Universe

Stentøj/Stoneware: D 37 cm. 2009

##### 12 Choir

Tusch og spraymaling på pap/Ink and spraypaint on cardboard: Various dimensions. 2007

Lisbeth Bonde

Cand.mag. i dansk og kunsthistorie og  
kunstskribent ved Weekendavisen  
MA in Literature and Art History and writes  
about art for Weekendavisen

## Mørket findes

Christina Hamre (f. 1974) groteske univers er befolket med aparte væsener, der synes at vandre lige ud af myterne, eventyrene eller måske dødens mørke, som havde de indtil nu slumret i dybe, skyggebelagte dale, om ikke i bjerghuler, sammen med lammegribbe, hulebjørne eller lede gammel - folkevisen Germand Gladensvend ihukommende. I hvert fald forekommer disse væsener knogleknuste og dødsmærkede, og

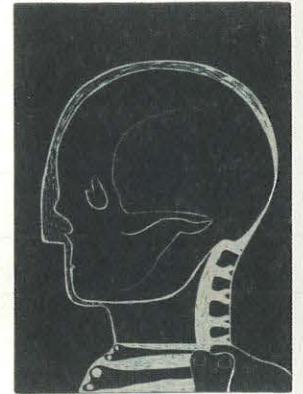
ingen havde kendskab til dem, før kunstneren gav dem krop og inviterede dem ind i kunstens illuminerede rum. Og dog: Måske har vi mødt dem før i en drøm eller i et øjeblikks fravær, hvor fantasien for en stund tog over og trængte den gennemlyste, rationelle hverdagsvirkelighed i baggrunden. Under alle omstændigheder taler disse væsener til os, fordi de dirrer af nærvær i kraft af den sitrende streg, der har givet dem deres karakteristiske, sorte kontur og krop, den iøjnefaldende materialeopfindsomhed,

som gør det til en leg at opleve dem, og den følsomme hånd, som har modelleret dem frem af leret. Nogle af figurerne ligger afsjælede på ryggen af uhyggelige rovdyr på vandring, mens andre kommer kørende i karet, hvis ikke de humper afsted på deres knokler, imens de støtter sig til deres stok. Det er et 'personsgalleri', der dels abonnerer på en lang række groteske figurer, som vi kender fra nyere kunsthistorie fra belgiske James Ensor, danske Niels Hansen Jacobsen over tyske Max Ernst til lege-

barnet fra Nørrebro, Herman Stilling. Dels kendes de fra kunsthistorien længere bagud, fra visuelle profeter som britiske William Blake og schweiziske Johan Heinrich Fuseli, der begge gav sindets mørke sider en overnaturlig form.

Hamre har dog også en anden og lysere tilgang til sit groteske figurgalleri, idet hun omspinder det med lige dele ømhed og humor, samtidig med at hun lader sig inspirere af populærkulturen fra Disney til Manga. Se blot hendes tegning på skind *Jongløren*, hvor alt er muligt, som i en tegnefilm: Et rovdyr balancerer på bagbenene på en klippetop og er på nippet til at udsende et drabeligt ulvehyl, sorte katte vandrer ildevarslende rundt i billedets udkant, mens mænd og klovne med store overskæg kigger på os. Alle disse væsener udgør en levende billeddramme omkring de to centrale figurer: to artister, der balancerer dygtigt på ryggen af den stærke mand. Vi er i cirkus, og tyngdeloven såvel

## Christina Hamre



1



2



3



4



5

## Darkness Exists

Christina Hamre (b. 1974) has created a grotesque universe peopled with peculiar creatures that seem to have stepped straight out of myths, fairytales, or perhaps the gloom of death; as if they come straight from having slumbered in deep valleys shrouded in shade, maybe in mountain caves riddled with vultures, cave bears, or a sinister gam - a troll in the guise of a giant raven or vulture such as the one who

captured Germand Gladensvend in the ancient folk song. Whatever the case may be, the beings seem shattered of bone and marked by death, and no-one knew of them until the artist gave them bodily shape and invited them to enter the illuminated space of art. And yet: Perhaps we have in fact met them before, in a dream or in a momentary lapse of reason where our imagination has taken over, disrupting our lucid, rational everyday reality? What is certain is that the creatures speak to

us because they tremble with immediacy, with presence. This quality is brought about by the quivering outlines that give them their characteristic black contours and body; the startling ingenuity evinced in the choice of materials that turns looking at them into a game, and the sensitive hand that modelled them out of base clay. Some figures lie supine, their spirits departed, carried on the backs of scary roaming predators, others arrive in coaches, and yet others hobble along on

their bony stumps, leaning on sticks. This gallery of characters is partly indebted to a wide range of grotesque figures familiar from recent art history, e.g. in the works of James Ensor from Belgium, Niels Hansen Jacobsen from Denmark, and Max Ernst from Germany, and in the works of the Danish jester Herman Stilling. However, similar figures also appear in less recent art history; we know them from visual prophets such as the British William Blake and the Swiss-born artist Henry Fuseli,

both of whom clothed the dark recesses of the human mind in supernatural forms.

However, Hamre also take a different, rather lighter approach to her grotesque cast of characters by wrapping them in a cocoon composed in equal measure of humour and tenderness; at the same time she subscribes to our common image bank, drawing on popular culture from Disney to Manga. See, for example, her drawing on animal skin entitled *The Juggler*, where

som centralperspektivet er saboteret til fordel for en ahierarkisk billedopbygning. I tegningen *Hierarkisk opbygning* er der derimod tale om en symbolsk fremstilling af magten, hvor magthaverne mister stadig mere af deres oprindelige identitet på deres vej op til magtens tinder, og overmagten svæver som en uhyggelig, kropsløs gud over disse magtens nye aspiranter. Man bemærker i øvrigt, at mange af Hamres figurer har synlige skeletter – som var der tale om røntgenbilleder, der afslører, at på

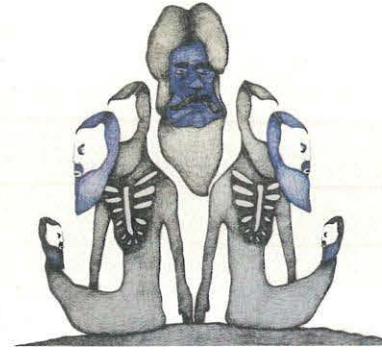
bunden er vi ens, for vi bærer alle døden i os. Nogen gange bliver ribbenene hovedsagen og skiller sig ud som en selvstændig form i lerskulpturerne og i papirværkerne.

Især én ting springer i øjnene i Hamres nye værker til gruppeudstillingen *Blind Karavane*, nemlig stokken, der stikker ud af og ind i kroppene på én og samme tid obskønt og humoristisk: Denne proteseagtige forlængelse af kroppen, dette tredje ben, har en lang kulturhistorie, som vi kender

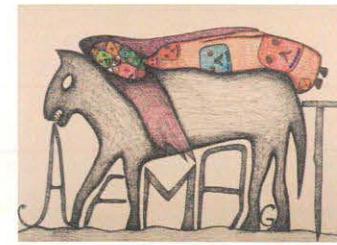
helt tilbage til den græske mytologi, fra Ødipus, der skulle løse Sfinksens gåde, og som jo svarede rigtigt, nemlig at det væsen, der endte sit liv på tre ben, var mennesket. Det gamle menneske behøvede jo også dengang, årtusinder før rullatoren, en stok. Men stokken er også et urgammelt fallisk symbol. Den kan endvidere fungere som et redskab til at skabe balance, som når Charlie Chaplin danser. Den kan også indikere tradition som hos René Magritte, når han lader det regne med borgermandens



6



7



8



9

everything is possible, like in a cartoon: A predator balances on its hind legs on the edge of a cliff, just about to give forth a terrific wolf howl, black cats ominously stalk the outskirts of the image while vastly moustachioed men and clowns look at us. All of these figures compose a living frame around the central figures: Two circus artists skilfully balancing on the back of a Strong Man. In this circus setting, the laws of gravity and the laws of central perspective have been sabotaged in favour of an

a-hierarchical structuring of the image. By contrast, the drawing *Hierarchical Structure* offers a symbolic representation of power in which those in power lose ever more of their original identity as they climb towards the pinnacles of authority, and the supreme power hovers like an eerie, bodiless god above the aspiring climbers. One also notes how many of Hamre's figures have visible skeletons – as if they were x-rays revealing how we are all the same because we all carry death within.

Sometimes the ribs take centre stage, becoming separate forms in the clay sculptures and paper works.

One thing in particular jumps out at you when viewing Hamre's new works for the group exhibition *Blind Caravan*: The stick poking out of and into bodies, obscene and humorous at the same time: This prosthesis-like extension of the body, this third leg has a long history familiar all the way back to Greek mythology, from the

tale of Oedipus who was challenged to solve the Sphinx' riddle, correctly replying that the creature who ended life on three legs was Man. Millennia before the rollator was invented, humanity could still find support on a stick. However, the stick is an ancient phallic symbol, too. It can also act as a tool to aid balance, such as when Charlie Chaplin dances. The stick can be a signifier of tradition, such as when René Magritte conjures up a shower of canes and bowlers, emblems of bourgeois respect-

ability. It can be a symbol of fun and games, such as in the early Pop pictures by Per Arnoldi, where it floats cheerfully around the picture plane accompanied by bowler hats and circus balls. The potential associations are manifold. This is true of the entirety of Christina Hamre's lush imagery. Regardless of whether she expresses herself on animal skins or paper, in textile or clay, in two or three dimensions, she nourishes the imagination and gives our gaze something to graze on.

#### Værker/Works

- 1 *Uden titel/Untitled*  
Træ, lærred, lim, kalk, tempera/Wood, canvas, glue, chalk, tempera: 22 x 30 cm. 2008
- 2 *Jongloren/The Juggler*  
Læder, tusch/Leather, ink: 200 x 250 cm. 2007
- 3 *Mørke/Darkness*  
Papir, tusch/Paper, ink: 40x29 cm. 2008
- 4 *Mumie/Mummy*  
Læder, tusch, lædermaling/Leather, ink, leather paint: 200 cm. 2004
- 5 *Sailing Off*  
Stentøj, glasur/Stoneware, glaze: 55 cm. 2009
- 6 *Faith, Hope and Love*  
Stentøj, porcelæn, glasur, spraymaling, jern/Stoneware, porcelain, glaze, spray paint, iron: 101 cm. 2010
- 7 *Hierarchical Structure*  
Papir, tusch/Paper, ink: 100 x 80 cm. 2009
- 8 *Afmagt/Powerlessness*  
Papir, tusch/Paper, ink: 81,3 x 101,6 cm. 2007
- 9 *As Time Goes By*  
Stentøj, glasur, spraymaling/Stoneware, glaze, spray paint: 63 cm. 2010
- 10 *Sommerfugl/Butterfly*  
Læder, tusch, lædermaling/Leather, ink, leather paint: 200 x 250 cm. 2007
- 11 *Winds of Change*  
Metal stige, spraymaling, læder, lædermaling, stok/Metal ladder, spray paint, leather, leather paint, walking stick: 180 cm. 2010

## Charlotte Bergmann Johansen

### Værker/Works

1 Del af værket *Boudoir*, værelse 3 fra udstillingen

*Blind Karavane*/Part of the work *Boudoir*, Room 3 from the exhibition *Blind Caravan*  
Modeller voks, jord, fjær/Modelling wax, dirt, feathers: 90 x 100cm. 2010

2 Del af værket *Three Monkeys* fra udstillingen

*Blind Karavane*/Part of the work *Three Monkeys* from the exhibition *Blind Caravan*  
Modeller voks/Modelling wax:  
En abe/A Monkey – 25 x 20 cm. 2010



1

3 Detalje fra værket *Mandens ruin* (spil, kvinder og vin) fra udstillingen *Blind Karavane*/Part of the work *The Ruin* from the exhibition *Blind Caravan*  
Fotoprint/Photo print: 20 x 15 cm. 2010

4 Del af værkerne *Boudoir*, værelse 2 fra udstillingen  
*Blind Karavane* og *Venedig* fra udstillingen *Rialto*/Part of the works *Boudoir*, Room 2 from the exhibition *Blind Caravan* and *Venice* from the exhibition *Rialto*.



2



3

Bemalet paprør, marmorplade, drikkeglas, model lysekroner/Painted cardboard tube, marble top, drinking glass, miniature chandeliers. 2008/2010

5 *Thoëris*  
Del af værket *Thoëris musealis* fra udstillingen *Blind Karavane*/Part of the work *Thoëris Musealis* from the exhibition *Blind Caravan*  
Modeller voks/Modelling wax: 28 x 15 cm. 2010  
Ægyptiske gudinde med skikkelse som en drægflodest med store hængebryster. Beskytter



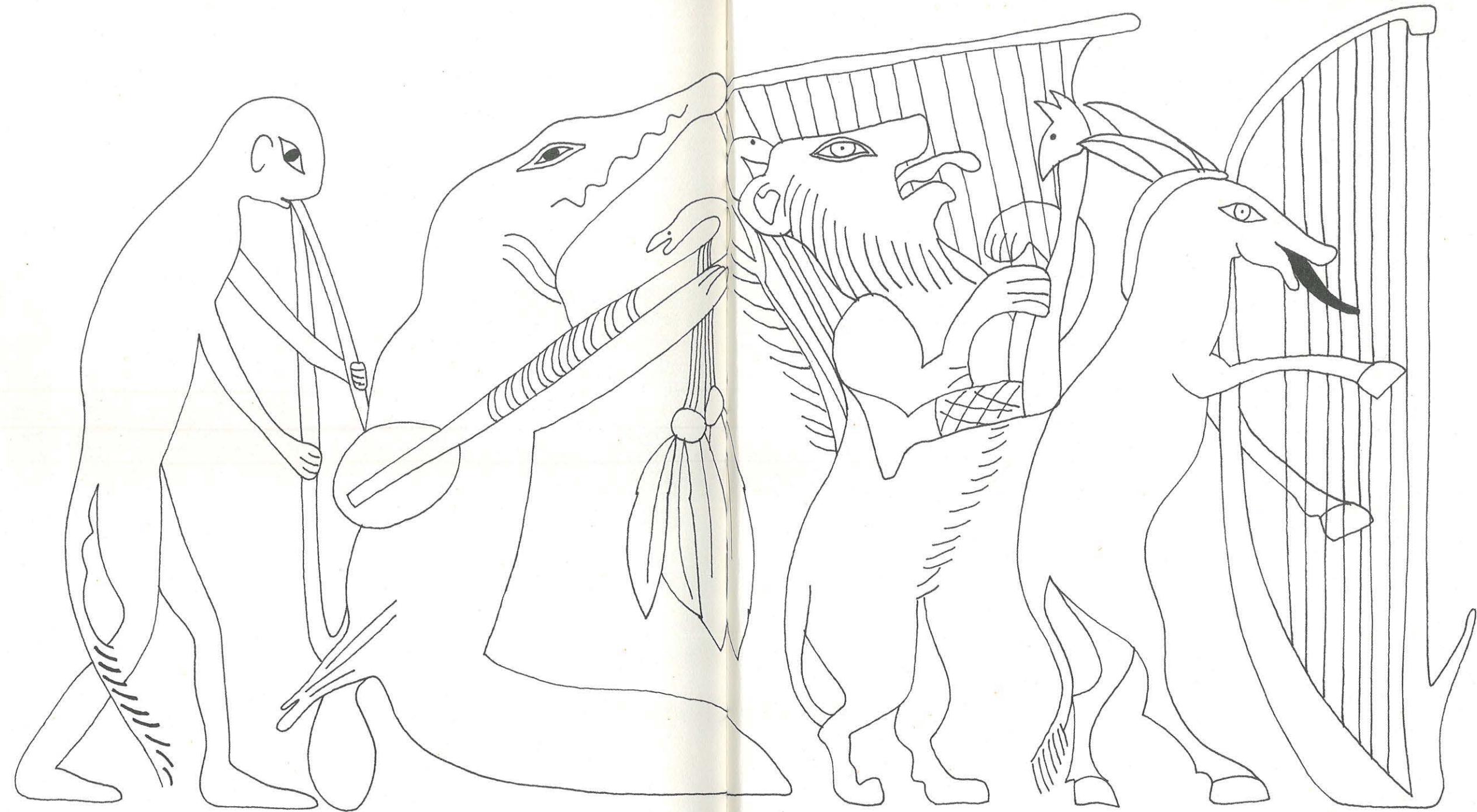
4



5

6 *Dyrekoncert/Animal Concert*  
Tuschtegning/Ink drawing: 18 x 33 cm. 2010

Kilde: *Ægyptens visdom* af Henry Madsen, Videnskabeligt Folkebibliotek, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København 1906, side 107/SOURCE: *Ægyptens visdom* by Henry Madsen, Videnskabeligt Folkebibliotek, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Copenhagen 1906, page 107



Nanna Starck, Annesofie Sandal, Christina Hamre & Charlotte Bergmann Johansen

## BLIND KARAVANE

Udgivet i forbindelse med udstillingen  
*Blind Karavane* i Rundetaarn  
26. marts–16 maj 2010

Copyright © 2010 Kunstnerne, skribenterne & fotograferne

**Skribenter –** Martin Zerlang, Inger Marie Hahn Møller, Uffe Holm, Eva Skibsted Mogensen & Lisbeth Bonde

**Oversættelse –** René Lauritsen  
**Grafisk design –** Louise Zyskind  
**Tryk –** PR Offset, Fredericia

### Fotos ©

Lea Nielsen – Blind Karavane udstilling  
s. 8–45, s. 98–99 (nr. 6, 9, 11)

Anders Sune Berg – Blind Karavane forside, Rialto udstilling s. 56–63, Echo Park udstilling s. 73–80, s. 88–90 (nr. 1, 5, 8), s. 92–95 (nr. 1, 7, 9, 11), s. 101 (nr. 4)

Louise Kontala – Sideshow plakat og udstilling  
s. 64–72, s. 89 (nr. 4), s. 93–94 (nr. 2, 3, 8), s. 96–98 (nr. 1, 3, 8)

Anne Mie Dreves – Island Life plakat og udstilling  
s. 80–87, s. 89 (nr. 3), s. 95 (nr. 12), s. 97–99 (nr. 2, 4, 10)

Jakob Hunosøe – s. 91 (nr. 10)  
Nanna Starck – s. 89–91 (nr. 2, 6, 7, 11)

Peter Boel – s. 93 (nr. 4)  
Annesofie Sandal – s. 93–95 (nr. 5, 6, 10)  
Anders Bøggild – s. 97 (nr. 5)  
Christina Hamre – s. 98 (nr. 7)

Tom Ingvardsen, s. 100–101 (nr. 1, 2, 5)  
Charlotte Bergmann Johansen s 101 (nr. 3)  
Ken Hermann – Rialto plakat s. 56

Printed in Denmark 2010

Mangfoldiggørelse af indholdet af dette katalog eller dele deraf er i henhold til gældende dansk lov om ophavsret ikke tilladt uden forudgående aftale med kunstnerne.

[islandlife.dk](http://islandlife.dk)

### Tak til –

Allan Richard Kruse  
Eva Skibsted Mogensen

Hielmsterne Rosencrones Stiftelse  
Iben Gwen Tolland

Inger Marie Hahn Møller  
Karen Harsbo  
Københavns Kommunes Understøttelsesfond  
Lisbeth Bonde

Lund/Bugge Fonden  
Mads Lindberg  
Martin Zerlang

Mette Sand Christensen  
Per Bergmann Johansen  
Rasmus Aarsø

René Lauritsen  
Rundetaarn  
Statens Kunstråd

Statens Værksteder for Kunst og Kunsthåndværk  
Stukkatør Peter Funder  
Thomas Bøving Lunden

Toke Lauridsen  
Uffe Holm

De fire hoveder på katalogets forside er inspireret af en farvekonstruktion af et krigerhoved fra østgavlen på Athena Aphaias tempel, Aegina. Originalt i marmor fra ca. 490 f. Kr. fra udstillingen *ClassiColor*, Ny Carlsberg Glyptotek.

De fire hoveder er gipsafstøbninger af kunstnernes egne hoveder. De håndmalede gipshoveder indgår i udstillingen som værket *Krigerhoveder/Warrior Heads*.



Kunststyrelsen