

Poul R. Weile

A R T

ART

©Forlaget Odense Bys Museer and the authors, 2012

Text

Anne Christiansen
Trine Søndergaard
Poul R. Weile
Nicolai Weile
Sune Christian Weile

Design & production

Poul Weile/Clausen Grafisk
Liv Elinor Weile Klostergaard

Translated by

Marianne Mindakis Ager
Peter Tophøj
Jun Feng

Photo

Leif Vitus Olander Hansen
Inger Birkestrøm Juul
Liv Elinor Weile Klostergaard
Kristjana Rós Oddsdóttir Guðjohnsen
Den Fynske Opera
Museet for Fotokunst
Louise Aagaard Hansen
Kathrine B. Færch

Printed by

Clausen Grafisk, Odense, Denmark

ISBN

978-87-87345-57-6

Udgivet med støtte fra Ingeniør N. M. Knudsens Fond

FORLAGET ODENSE BYS MUSEER 
Overgade 48
5000 Odense C
Denmark
museum.odense.dk

Content

- S. 7 Nærvær
- S. 8 Billedkunstneren Poul Weile - aspekter af kunstnerens virke.
Anne Christiansen. Seniorforsker ved Odense Bys Museer
- S. 16 Modstand mod gentagelsen og Kampen for kopien.
Samtale mellem Nicolai Weile og Poul R. Weile
- S. 29 Attention
- S. 30 Visual artist Poul R. Weile - aspects of the artist's work.
Anne Christiansen, Senior Research Associate,
Odense City Museums
- S. 38 Resisting repetition and fighting for the copy. Dialog
between Nicolai Weile and Poul R. Weile
- S. 49 Nähe
- S. 50 Der Bildende Künstler Poul R. Weile - Aspekte des
künstlerischen schaffens. Anne Christiansen,
Forscherin an den Museen von Odense
- S. 58 Widerstand gegen die Wiederholung und der Kampf für die
Kopie. Dialog zwischen Nicolai Weile og Poul R. Weile
- S. 71 在场
- S. 72 视觉艺术家保罗·威勒——艺术家作用的各个角度
- S. 78 对重复的抵抗和为拷贝而斗争
- S. 89 Works





Nærvær

Dette er en bog om mit arbejde og mit værk de første tredive år. Hovedpersonen i bogen er min kunst. Derfor består de følgende sider især af udvalgte gengivelser af nogle af mine vigtigste værker. I løbet af processen med bogen har jeg haft mange overvejelser omkring, hvilken tekst der skulle ledsage billederne. Da min kunst især er koncentreret om og udspringer af nærvær, har jeg valgt at lade min ældste søn Nicolai stille mig spørgsmål, som han fandt kunne åbne min kunst og mit liv. Det blev til en række lange samtaler, som var givende for os begge. Nicolai og jeg blev skilt for mere end 30 år siden, men vi har altid haft en stabil kontakt. Samtalen var for os et forsøg på at forstå, hvilken betydning kunsten har for mit liv, og han formåede at stille netop de spørgsmål, som fik ordene til at flyde. Jeg håber, at læseren føler det nærvær, som er tilstede når far og søn taler sammen.

Tak

Flere mennesker har været til uvurderlig hjælp og støtte for bogens tilblivelse. Sune, min anden søn, har redigeret og kommenteret. Birgitte Roll har skrevet

hele den bandede samtal, og ikke mindst har Trine Søndergaard bearbejdet det til noget forståeligt.

Tak til oversætterne – Tysk: Peter Tophøj – Engelsk: Marianne Mindakis Ager og Kinesisk: Jun Feng. Søren Damgaard og Liv Elinor har lavet det mesterlige grafisk arbejde, og Clausen Grafisk har med vanlig omhu trykt og indbundet. Jeg takker jer alle af hele mit hjerte.

BILLEDKUNSTNEREN POUL R. WEILE – ASPEKTER AF KUNSTNERENS VIRKE er skrevet af Anne Christiansen, kunsthistoriker og mangeårig ledende medarbejder ved Odense Bys Museer. Også her er der nærvær, om end professionelt, da Anne har fulgt mit arbejde gennem næsten alle årene. Tusind tak, Anne.

Poul R. Weile, oktober 2011

*Memoirs from the Academy:
Partying through the night,
Digital photo (2009)*

BILLEDKUNSTNEREN POUL WEILE ASPEKTER AF KUNSTNERENS VIRKE

Anne Christiansen

Seniorforsker ved Odense Bys Museer

Poul Robert Weile, der er født i 1954 i Nyborg og voksende op på Fyn, er en fuldblods billedkunstner. Det skal forstås på den måde, at han har valgt stort set kun at beskæftige sig med sin metier uden meget skæven til, at udkommet inden for denne usikre branche kunne suppleres med indtægter fra sideløbende jobs, sådan som mange kunstnere har gjort og gør det. Denne konsekvente holdning har været symptomatisk for Poul Weile, lige siden han i 1979 tog den afgørende beslutning at skippe tilværelsen som lønarbejder og søgte ind på Det Fynske Kunstudakemi. Han blev straks optaget på baggrund af, hvad han kunne dokumentere, at hans con amore-arbejde med billedkunst siden barnsben havde ført til. Da Poul Weile efter det første år på Akademiets obligatoriske grundskole, hvor man dengang udelukkende fokuserede på traditionel tegning, var tvunget til at specialisere sig, valgte han at videreuddanne sig inden for billedhuggerfaget. Det er imidlertid karakteristisk for hans selvstændige holdning – eller rebelske indstilling om man vil – at han ikke lod sig begrænse af institutionens krav om ensidigt at sigte mod at blive enten maler eller skulptør. Poul Weile gjorde, hvad han fandt, tjente

ham bedst og dyrkede derfor sideløbende med Akademiets undervisning sin interesse for maleriet; det foregik selvsagt uden for institutionens rammer. Han mestrer derfor begge de nævnte fagområder. Efter endt uddannelse i 1984 har hans nysgerrighed imidlertid ført ham ud i den traditionelle billedkunsts grænseland, ligesom det har været tilfældet for en del af hans jævnaldrende og yngre kolleger. Det lå ligesom i tidsånden efter studenteroprøret i 1968, at man satte spørgsmålstege ved autoriteternes vanetænkning. For Poul Weile har dette vist sig at være frugtbart, idet han igennem snart mange år har bevæget sig ubesværet rundt mellem tegning, grafik, maleri, skulptur, installationskunst, happenings, performances, fotografi og videokunst, men han er heller ikke bleg for at mikse disse forskellige udtryksformer. Sideløbende hermed øser han frit af sit store kendskab til ældre tiders kunst og kultur, ligesom han ikke går af vejen for at inddrage brugsgenstande, kitsch og elementer fra sit private liv i sin kunst for blandt andet herigennem at indlejre flere betydningslag i sine arbejder. Poul Weile kan således karakteriseres som en postmoderne kunstner, der i højeste grad er i pagt med sin samtid.

Udstillingen "Forskudt på Bryllupsnatten", 1994

Med sit åbne væsen spænder Poul Weile således vidt. Overensstemmende hermed ligger det ham på sind, at hans værker skal favner bredt. For – som han udtrykker det – "... jeg laver kunst for alle mennesker. Alle skal kunne få et-eller-andet med hjem i mine kunstværker. Ingen skal føle sig dumme. Det er min forpligtigelse over for kunsten".¹ For Poul Weile er én af måderne at nå folk på at involvere dem aktivt – såvel mentalt som fysisk – i sine kunstværker. Dette gjorde han blandt andet på udstillingen "Forskudt på Bryllupsnatten", der blev vist på Kunsthallen Brandts Klædefabrik i 1994, og som han skabte sammen med den noget ældre kollega, billedkunstneren Erik Gram:Hanssen. Denne havde dengang – med sine rødder i den avantgaristiske Eksperimentelle Kunstscole (også kaldet: Eks-skolen) – et kunstsyn, der både matchede og udfordrede Poul Weile, mens han på sin side inspirerede kollegaen. Især i perioden 1988-94 arbejdede de to ofte sammen og diskuterede ivrigt, hvad der kunne "... sætte erkendel[ses]mæssige skred i kunstopplevelsen, det vil sige, hvad der skal til, for at man som beskuer føler sig beriget".² Nævnte ud-

stilling, der var formet som en avanceret rum- og videoinstallation, handlede umiddelbart om hav og havn, men i særdeleshed om en kvindes usikre skæbne. Hun står på kanten af en havnemole og synes at overveje, om hun skal gøre en ende på sit ulykkelige liv. Med udstillingstitlen in mente er hun blevet forladt af sin elskede, netop da hun troede, at de sammen havde et langt og lykkeligt liv foran sig. Weile & Gram:Hanssen iscenesatte deres tableau på en sådan måde, at den besøgende blev sendt ud på en lang siksakformet vandring mellem udspændte rækker af tovværk flankeret af monitorer med filmklip af bølger, der monotont skyllede ind over en strandbred. Alt imens man gradvist nærmrede sig denne videoinstallation, hvorpå udstillingens centrale fortælling udspillede sig. På fire monitorer, tånnagtigt stabet oven på hinanden, vistes optagelser af henholdsvis en kvindes hoved, over- og underkrop samt ben; da de forskellige afsnit af hendes fysiognomi var optaget samtidig, men set fra forskellige vinkler, betegnede kunstnerne installationen som værende 'kubistisk'. Derned refererede de til den stilretning, der tidligst markerede sig i Frankrig o. 1910 og havde Pablo Picasso og Georges Braque som hovedekspónenter. Med deres facetterede skildring af et motiv gav de deres fortolkning af den moderne verdens kompleksitet. Det er et tilsvarende greb, Weile & Gram:Hanssen benyttede sig af i nævnte udstillingskoncept. Helt i tråd med deres bestræbelser på at engagere publikum afstod de to kunstnere fra at give deres fortælling en afslutning, idet de lod videoerne køre i sløjfe. Installationens sø-tema relaterede sig ifølge Poul Weile til hans egne rød-

der i en skipperfamilie.³ Ved således at inddrage et element fra hans private historie, der rent fysisk var til stede i form af en sektion af han bedstefars skonnert, fik udstillingen en personlig drejning, som gjorde dens fortælling ekstra nærværende. I den diminutive bog, som Poul Weile betegner som en kommentar og ikke et katalog til udstillingen⁴, findes ekstrakter af både tekst og illustrationer fra Victor von Falks rørstrømske roman "Forskudt på Bryllupsnatten" fra o. 1900.⁵ Dette stykke kitsch var Weile & Gram:Hanssen tilfældigt faldet over og havde fundet så inspirerende, at de måtte bygge videre på det. For i det banale og det triviele kunne de to – med rødder i popkunsten – se nogle værdier, som Poul Weile senere har beskrevet som værende "en barnlig kærlighed til visse ting ... der ligger lige for, og som har præget ens opvækst ...".⁶

Statuetter

Poul Weile har omrent samtidig med realiseringen af "Forskudt på Bryllupsnatten" også på anden vis – men i mindre formater og i mere håndgribelig form – arbejdet med emnet kærlighedsforviklinger. Det skete med afsæt i den græsk-romerske mytologi og resulterede blandt andet i en serie statuetter skabt i 1993-94, hvortil eksempelvis "Apollon og Daphne", "Diana og Actæon" samt "Zeus og Danaë" hører.⁷ I disse arbejder spiller kunstneren ikke bare på modsætningsforholdet mellem de agerende figurpar, men også på relationen mellem figur(er) og sokkel. Indholdsmæssigt kredser disse mindre skulpturelle arbejder om kærlighedens veje og især vildveje, hvor underskønne jordiske kvinder, nymfer eller gudinder lidenskabeligt efterstræbes

af hel- og halvguder, og hvor uoverensstemmelse de to køn imellem ofte ender med, at den ene eller den anden forvandler sig eller bliver forvandlet til noget urørligt og uopnæligt, sådan som det så fængslende er beskrevet af den romerske forfatter Ovid i "Forvandlinger" fra 1. årh. e. Kr. Mens Poul Weile som udgangspunkt har modelleret sine figurer i voks og ladet dem fremtræde ekspressivt og skitseagtigt med tydelige spor efter fingre og modellerpind for efterfølgende at støbe dem i bronze, har han skabt de forholdsvis store podier af rigt facetteret og delikat forarbejdet eksotisk træ. Derned har han vendt relation mellem kunstværk og sokkel på hovedet og stiller således indirekte det eksistentielle spørgsmål – ikke bare med hensyn til statuetternes motiver, men til livet i det hele taget –: Hvad er det primære, og hvad er det sekundære? På denne underfundige og postmoderne måde lever han videre på metamorfose-temaet hos Ovid.

Skulpturelle monumenter

Poul Weile magter imidlertid også det store format. Således udførte han sin første monumentale skulptur "Paulus" i 1995. Der er tale om en opgave, han fik bestilling på efter at have vundet en indbudt konkurrence, udskrevet af Fredens Sogn i Odense i anledning af dets kirkes 75 års fødselsdag.⁸ Resultatet er blevet en mere end mandshøj udendørs bronzeskulptur forestillende apostlen Paulus. Han betragtes som den ene af den kristne kirkes to grundlæggere; den anden er apostlen Peter. Kunstneren har valgt at skildre sin navnebror netop i dette øjeblik, da han – som arg kristenforfølger – omvendes. Det skete på således ifølge beskrivel-

sen i "Paulus' Brev til Galeaterne": "... da Gud, der havde udset mig fra moders liv og kaldet mig ved sin nåde, besluttede at åbenbare sin søn for mig, for at jeg skulle forkynge evangeliet om ham blandt hedningerne ...".⁹ Poul Weile har fortolket denne i Det Nye Testamente lidet detaljerede beskrivelse af Paulus' syn som et fiktivt lys med så voldsom en kraft, at det væltede ham omkuld. Kunstneren har endvidere givet sit bud på den forvandling, der et splitsekund foregik med Paulus, nemlig ved at lade den ene halvdel af figuren fremtræde grotesk, kantet og grov, mens den anden halvdel fremstår menneskelig og naturalistisk. På denne måde arbejder Poul Weile i formel henseende videre med forvandrings-problematikken fra sine statuetter med mytologiske motiver. Samtidig er det lykkes ham at gøre skildringen af Paulus almen, idet vi vel alle på et eller andet tidspunkt har været eller vil blive udsat for en begivenhed – religiøs eller ej – der kaster os omkuld og for stedse ændrer vores tilværelse.

I sin to år yngre skulptur, "Elle", 1997, som Nordfyns Bank skænkede Bogense by i anledning af sit 100-års jubilæum, spiller Poul Weile også på et legendarisk motiv. Værkets titel kom ifølge kunstneren til ham som en lykkelig inspiration, men er ikke desto mindre den franske term for 'hun'. "Elle" er en omkring 2½ meter høj bronzefigur, der forestiller en frigjort og sexet version af en havfrue. Kunstneren har udstyret hende med langt, sensuelt bølgende hår, en veldrejet krop og en sælhale. Hun er skildret stående på en stiliseret bølgetop og læner sig forever, hvorfor hun synes at drive gennem det fiktive vand ved kraften fra de to sæler af lys

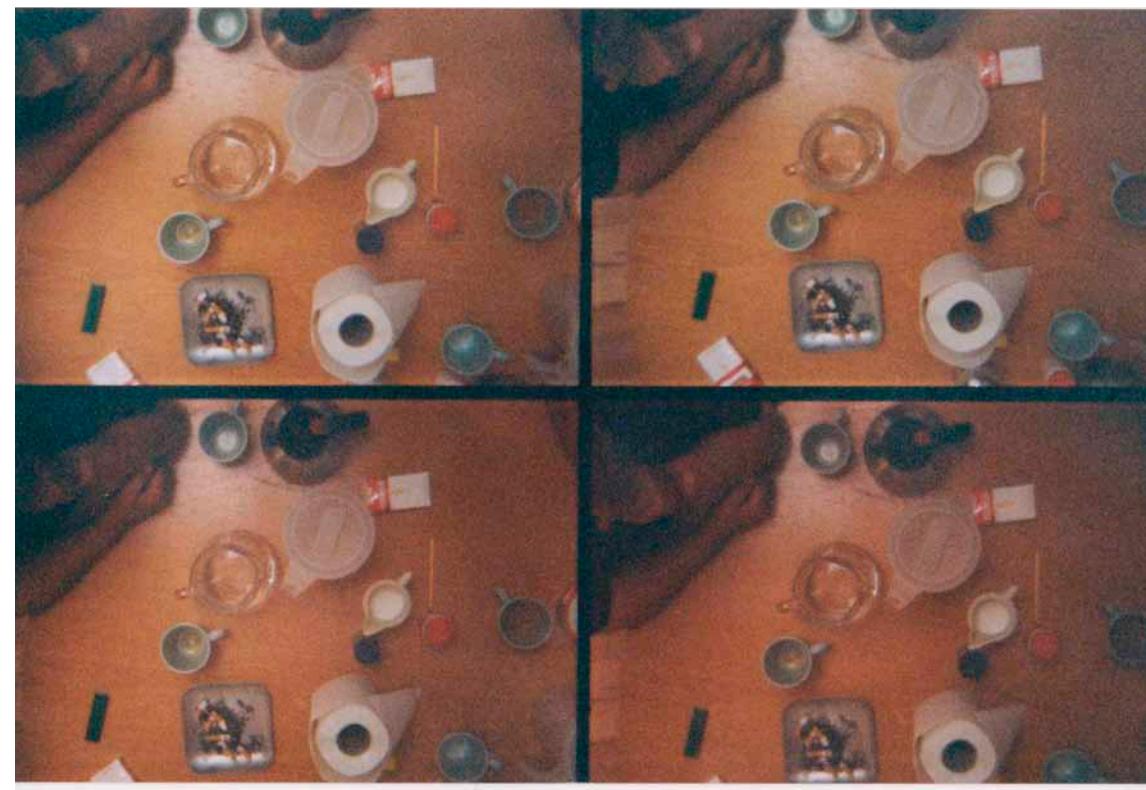
Carrara-marmor, der understøtter hendes underarme. Monumentet blev i første omgang opstillet i et aldrig færdiggjort og af kunstneren designet lille anlæg på den indre del af Bogense Havn, men blev i 2007 flyttet til det yderste af havnens vestre mole, hvorfra det nu byder de mange sejlende velkommen og tager afsked med dem på deres færd ind og ud af byens nye, store marina.¹⁰ For at gøre landkrabber opmærksomme på skulpturen har man meget passende kaldte den nyanlagte gang, der fra havnens indre fører ud til molen, for Havfruestien. Havfruemotivet leder uvilkårligt tankerne i retning af for det første den verdensberømte digter H.C. Andersens hjertegribende eventyr "Den lille Havfrue" fra 1837 og for det andet billedhuggeren Edvard Eriksens ligeledes verdenskendte, rørende og lille bronzeskulptur, der forestiller nævnte eventyrs hovedperson, og som i 1913 blev opstillet i vandkanten ved Langelinie i Københavns Havn. Der er dog intet spor af disse værkers sentimentalitet i Poul Weiles postmoderne havfrue. Tvaertimod fremtræder hun som en selvbevidst moderne kvinde, der nok kender sit eget værd og er sig sin feminine fremtoning med de store, sylespidse bryster og den blødt svungne bagdel yderst bevidst.

Hvor ovennævnte to monmenter er placeret i stemningsfyldte og fredsommelige omgivelser, er det stik modsatte tilfældet for Poul Weiles installation "Adapted Surrounding # 1", 2000 (engelsk for: bearbejdet miljø/omgivelse), der er bestilt af Odense Bys Kunstmuseum, beregnet på placering midt på den stærkt trafikerede Thomas B. Thriges Gade. Det komplekse kunstværk består af en fodgængerover-

gang med en særegen skrå linjeføring og en helle, alt sammen designet af kunstneren. Hvor selve fodgængerfeltet på traditionel vis er markeret med sort-hvide stribler, har hellen fået en mønstret belægning i grå og lyserød granit i kombination med de gule ' odense-klinker', mens den er delvist indrammet af et rækværk, formet af præfabrikerede galvaniserede jernrør, hvori to ens flade, grønlige bronzeskulpturgrupper er integreret. Sidstnævnte er formet som tre sidestillede draperier, der tager sig forskelligt ud set fra for- og bagsiden. Det medfører, at fodgængerne, som beträder overgangen, på én gang ser forsiden af den nærmeste skulptur og bagsiden af den fjerneste, idet de to skulpturktioner er opstillet rygvendte og noget forskudt for hinanden. Netop dette raffinement er tilvejebragt i kraft af, at den gående som en sikkerhedsmæssig foranstaltning er nødt til i roligt tempo at siksakke gennem hellens rækværk. Poul Weile har skabt sine skulpturer med afsæt i noget så pompost som billedhuggeren Bertel Thorvaldsens skulpturgruppe "De tre gratier", 1817-19, hvis titel henviser til den græske mytologis tre gudinder for ynde og glæde. Mens den verdensberømte danske kunstner helt i klassikkens ånd har skildret sine gratier nøgne, er Poul Weiles ret abstrakte fortolkning heraf iført fodside dragter af tyndt stof, hvorigennem kvindefigurerne smukke skikkeler anes. For at denne komposition ikke skal tage sig alt for gammeldags og smækker ud, har Poul Weile alene skildret fragmenter af figurerne, nemlig deres understel, det vil sige fra hofte til tå. Han har selv udtalt følgende om de overvejelser, han har gjort sig om dette arbejde: "En klassisk skulptur består af tre dele[:] sokkel,

figur og draperi, som kan være et stykke klæde, en krukke eller andet tilbehør. I [min] udgave er soklen den nye mørnstrøde belægning på fodgængerhellen, figurerne er de fodgængere, der krydser gaden – og skulpturerne er draperiet. På den måde er der ... tale om en skulptur i evig bevægelse og forandring".¹¹ Ligesom i udstillingen "Forskudt på Bryllupsnatten" opererer kunstneren også i "Adapted Surrounding # 1" meget bevidst med en aktiv inddragelse af betragteren, som i sidstnævnte tilfælde har karakter af bruger. Formålet med installationen var – set fra officielt hold – at skabe en forbindelse for forgængere mellem de to dele, som det markante gadegennembrud fra o. 1970 havde splittet den middelalderlige bymidte op i. Men Poul Weile betegnede lettere ironisk sit værk som "kulturens kamp mod materialismen", altså en ulige fight mellem to værdisæt.¹²

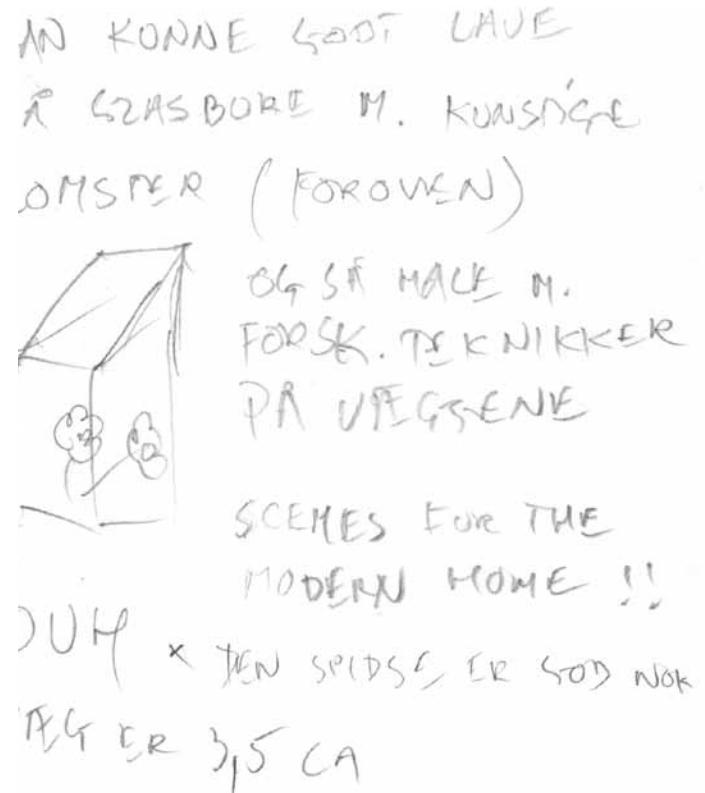
I sit seneste monumentale værk "Sail away to the land you know so well", der vil blive afsløret i efteråret 2011, har Poul Weile taget tråden op fra "Adapted Surrounding # 1", idet han igen arbejder videre med relationen mellem figur og indramning. Ligesom den kendte tyske kunstner, Georg Baselitz – der var en væsentlig inspirationskilde for den nye generation af kunstnere, der genoptog det figurative udtryk og som herhjemme o. 1985 slog igennem med kunstnergruppen De Unge Vilde fra omkring midten af 1980'erne – vender Poul Weile sin nye tunge bronzeskulptur, forestillende en muskuløs mand stående på en sky, på hovedet.¹³ Det sker nærmere betegnet ved at hænge ham op i et stålstativ, hvorved værket får en dramatisk karakter.



ter. Dette bløder kunstneren imidlertid en smule op på, idet han blandt andet leger med den poetiske idé at lade hulhederne i skyen tjene som lave vandreservoirer til glæde for tørstige fugle. "Sail away ..." er bestilt af Odense Kommunes Handicap- og Psykiatriefdeling til opstilling på arealet ved Sedenhuse, der er et såkaldt væksthus for unge handicappede og psykisk syge.

Kunstnergruppen forskerholdet v/ Prospect ART
At valget netop faldt på Poul Weile, da kommunen

Table,
Action sampler Photo
(2003)



hed. Poul Weile tillod sig i denne som i andre sammenhænge at sætte spørgsmålstege ved normalitetsbegrebet. Med støttet fra Kulturministeriet og Odense Kommune kom projektet således til at løbe af stabelen i perioden fra efteråret 1997 til foråret 1998.¹⁴ Det foregik under den respektfulde titel "forskerholdet v/ Prospect ART" (engelsk for – lidt frit oversat: undersøgelse af kunst), der satte de

implicerede i centrum. Poul Weile uddybede hensigten med projektet således: "[Det] har ingenlunde karakter af, at jeg skal lære de psykisk udviklingshæmmede at lave kunst, men mere tage udgangspunkt i det, de allerede laver – og har lavet i mange år – og ved at tage det seriøst [og] indpasse det i en udstillingsmæssig kontekst".¹⁵ Sidstnævnte blev en realitet i foråret 1998, idet Fyns Udstillingsbygning

for Kunst og Design, i daglig tale 'Filosofgangen', lagde hus til en stor og alsidig udstilling med værker skabt af Prospect ART. Mens Poul Weile påtog sig rollen som projektets leder til og med udstillingsgens gennemførelse, har han i de efterfølgende 8-9 år fungeret som dets konsulent.

Body art

Da Poul Weile har et ligefremt og uproblematisk forhold til den nøgne menneskekrop, bruger han den på forskellig vis som motiv i sin kunst. Således har han i en serie arbejder fra o. 2000, der på lunt fynsk betegnes 'møller' (det vil sig: bagdele), utvivlsomt været inspireret af den franske maler og pioner inden for performancekunsten Yves Kleins "Antropométrie"s (græsk for: menneske-mål, dvs. metode til opmåling af menneskekroppens dimensioner) fra 1960'erne. Denne type arbejder blev til på den måde, at hans kvindelige modeller smurte hele eller dele af deres nøgne kroppe ind i maling, hvorefter de i henhold til kunstnerens direktiver afsatte farvede – typisk i hans patenterede 'International Klein Blue' – aftryk heraf på lærrede. Tilblivelsen af disse kropslige arbejder, der genremæssigt ligger på grænsen mellem grafik og maleri, blev typisk skabt i forbindelse med performances, men flere af seancerne blev tillige fastholdt på film. Poul Weile er gået mere diskret til værks med fremstillingen af sin serie "Møller" fra o. 1999, idet de alene foreligger som endegyldige arbejder, mens tilblivelsesprocessen er udokumenteret. Til fremstilling har kunstneren brugt kvinder og mænds bare rumper som en form for trykplader, forstået på den måde, at han lod dem sætte sig i hver deres køns-

specifikt farvede bøtte maling, hvorefter de afsatte henholdsvis røde og blå spor på store papirark. Det er der kommet en serie abstrakte kompositioner ud af, hvis motiv ikke uden en forhåndsviden lader sig afkode – men som når man bliver ledt på sporet af den kåde idé – umiddelbart aftvinger betragteren et smil eller en lille latter. For sådan må kunst også gerne fungere.

Poul Weiles bare-bage-blade, der blev vist på udstillingen med den underfundige titel "Møller på Møllen" på Egeskov Mølle i 1999, er beslægtede med et par andre, lidt ældre og kendte kunstneres værker, nemlig med den japansk-amerikanske multikunstner Yoko Ono's "Film No. 4 (Bottoms)" fra 1966 og med den danske Eks-skole-kunstner Paul Gernes' "Bagsider" fra 1969.¹⁶ Yoko Ono har i sekvenser af ca. 10 sekunder filmet hundredvis af mænds og kvinders nøgne bagdele på nøjagtig samme måde, mens de går på et løbebånd, og mens de bliver interviewet om denne særegne oplevelse. Det er der kommet en timelang film ud af, hvor beskueren efter nogen tid oplever det ejendommelige, at den monoton gentagelse får motivet til at gå i oplosning, så det tager sig ud som en abstrakt komposition. Altså nøjagtig det samme, som er tilfældet med Poul Weiles "Møller". Som kontrast hertil fremstår Paul Gernes' ti sort-hvide unikafotografier alene, men provokerende som dét, de er: skildringer af kvinder og mænds bare rumper og til dels også kønsdele set fra undersiden af den glasplade, de blev sat på.

Fælles for de nævnte meget forskellige typer af body art (engelsk for: kropskunst) er deres ekspe-

riinterende og grænseoverskridende forhold til menneskekroppen, hvis ædlere dele i henhold til den kristne kulturs moralbegreb kun i meget begrænset omfang har været skildret frimodigt i billedkunsten, og som ofte er blevet kategoriseret som værende af pornografisk karakter. I denne sammenhæng skal der erindres om den alsidige kunstner Wilhelm Freddies stædige kamp fra 1936 til 1963 for retten til at skildre seksualitet i sine værker. Det kostede ham konfiskationer af flere arbejder og bøder, inden frugten af ikke mindst hans langvarige konfrontation med myndighederne endelig resulterede i, at pornografibestemmelsen som et af de første steder i verden blev afskaffet herhjemme i 1969. Mens Freddie i mere end 25 år stort set kæmpede alene for sit synspunkt, fik opgøret imod autoriteterne i 1960'erne karakter af en kollektiv bevægelse, der især manifesterede sig inden for de unge billedkunstneres rækker. Poul Weile har sammen med Erik Gram:Hanssen på humoristisk vis – i regi af kunstnergruppen Unforgettable GrünHorse's udstilling, der vistes på blandt andet Filosofgangen i Odense i 1996 – eksperimenteret med begrebet body art.¹⁷ Det skete blandt andet i en installation, hvor en levende kvindelig model indgik. Hun var placeret bag en skærm med et hul formet som en bikini-top, gennem hvilket hendes bare bryster kom til syn, og hvor berøring af disse attributter udløste recitation af et af den tjekkisk-tyske digter Rainer Maria Rilkes digte. Poul Weile har leende fortalt om en udstillingsgæsts vredesudbrud forårsaget af forskrækkelse over nærkontakten med brysterne, som han ikke havde forestillet sig var af kød og blod.¹⁸ Poul Weile har i værket "Navel-Scan", der blev

skabt under II. Internationale Performancefestival i Odense i 1999, fokuseret på navler. I forbindelse med arrangementet opfordrede kunstneren forbipasserende til at fremvise deres navle, hvorefter den blev scannet og straks videresendt til og dermed offentliggjort på internettet. De agerende kunne så sammen med alle andre netsurfere se samtlige navle-scanninger og muligvis genkende deres egen. I modsætning til Yoko Ono's og Paul Gernes' nævnte optagethed af kroppens intime dele var det Poul Weiles pointe at beskæftige sig med en generelt upåagtet, men en i bogstaveligste forstand vital del af kroppen: reminiscensen af livlinen til vores mors krop i fostertilstanden.

Installationen "Home", 2010

"Home", 2010 er et af Poul Weiles seneste værker. Det fremtræder på sin vis som et koncentrat af det meget forskelligartede, han har arbejdet med gennem sin lange karriere. Denne installation består i tilsyneladende af noget så banalt som nogle håndfulde små porcelænsfigurer opstillet på et spisebord. Ved nærmere eftersyn viser det sig, at kunstneren har manipuleret med disse pyntegenstande, der – deres mangel på kunstnerisk kvalitet taget i betragtning – på betegnes som værende kitsch. Noget som Poul Weile som nævnt har en faible for, og som han gerne inkorporerer i sine værker som en slags regibemærkning med reference til en naiv hang til nips, som dogmet om 'den gode smag' i vid udstrækning har lært 'det bedre borgerskab' at tage afstand fra, indtil popkunstnere anført af engländeren Richard Hamilton i 1960-70'erne satte fokus på 'det folkelige, flygtige, udskiftelige,

billige, masseproducerede, unge, vittige, sexede, smarte og romantiske'. I "Home" har Poul Weile dekomponeret de omtalte porcelænsstatuetter, det vil sige skåret dem i stykker og samlet dem på ny, til bizarre væsener. For at betone stemningen af hemlighed, som installationens titel henviser til, har kunstneren forsynet den hvide bordplade med brune rande efter en gang kaffeslabberas, mens en videofilm projiceres ned over opstillingen visende ansigterne af kvinder, der på hver deres sprog fortæller om begrebet hjem. I "Home" har Poul Weile således indlejret mange betydningslag sideløbende med en god portion humor, ligesom han helt i tiden globaliserede ånd har valgt at gøre installations sproglige element internationalt.

Anerkendelser

Det skal nævnes, at monumenterne "Adapted Surrounding # 1" og "Elle" var stærkt medvirkende til, at Poul Weile i 2000 fik tildelt Fyns Amts Kunstmpris, men hædersbevisningen tilflød ham generelt for hans "store og alsidige arbejde med kunsten".¹⁹ Modellen i bronze til førstnævnte monument købte Fyns Kunstmuseum i 2002, mens kunstneren i 2008 meget generøst forærede museet originalmodellerne i gips til både "Elle" og "Heads down".²⁰ Sidstnævnte blev oprindelig skabt til udstillingen "Fald. Poul R. Weile. Fyns Amts Kunstmpris 2000" på Brandts Klædefabrik. Her så Investeringsselskabet Norden værket og bestilte det til sin gårdhavne på Odense Havn. I denne forbindelse udbyggede Poul Weile arbejdet, så det fik karakter af en murudsmykning bestående af fem bronzechoveder, anbragt på en hylde af zink, under hvilken tre ens

relieffer af gående, hovedløse zinkfigurer er fæstnet. Samtidig forsynede kunstneren værket med den nye titel "Five Steps Toward Neverending Joy". Ulykkeligvis krakkede firmaet, og projektet måtte i første omgang opgives. Men i 2008 endte det på Nyborg Gymnasium, hvor det er opsat på en af skolens gule murstensmure.

Afrunding

Fordi Poul Weile i årenes løb har vægtet selve arbejdet med sin metier som kunstner så højt, er det først nu, i løbet af 2010-11, da han er fyldt 57 år, at han har investeret tid og kræfter på at tilvejebringe en selvbiografi. Nærværende udgivelse, der har form af et interview, er blevet til med assistance fra sønnerne Sune og Nikolaj. Publikationen, der dokumenterer kunstnerens omfattende og alsidige virke, vil utvivlsomt blive værdsat af de mange, der i årenes løb har fulgt hans kunstneriske løbebane og mange resultater, ligesom den vil blive til glæde og gavn for hans kommende publikum.

Poul Weile har valgt at udgive sin biografi på fire sprog – dansk, tysk, engelsk og kinesisk – i erkendelse af, at hans virkefelt og kontaktnet geografisk set har udviklet sig bredt. Således bliver det nu muligt for et globalt publikum at få indsigt i de tanker, den danske billedkunstner har gjort og gør sig i forbindelse med sit vidtfavnende virke. Det er symptomatisk, at biografien udkommer netop nu, da Poul Weile for alvor har rykket teltpælene op og har forladt den hjemlige fynske muld til fordel for et liv og virke i Berlin. Den tyske hovedstad har nemlig siden murens fald i 1989 udviklet

sig til et frugtbart internationalt kunst- og kulturcentrum, hvilket Poul Weile siden 2008 har erfaret på egen krop og sjæl, idet han alternerende har opholdt sig i Odense og nævnte metropol. Men nu har han altså valgt en tilværelse i Berlin med alt, hvad det indebærer af udfordringer. Held og lykke!

Anne Christiansen

Seniorforsker ved Odense Bys Museer

Henvisninger

1. Bo Frimodt: "Mal et billede og vind 100.000 skattefrie kroner" i: "Ugeavisen" [i Odense] den 14. maj 2003.
2. Bue Nordström (tekst): "Blindværker". Forlaget Brandts Klædefabrik 1996, upag.
3. Kunstneren i samtale med forfatteren den 28. juni 2011. Flere andre oplysninger er ved denne og andre lejligheder tilflydt forfatteren fra kunstneren, der åbenhjertigt beretter om sit liv og virke.
4. Mail fra Poul Weile til forfatteren den 5. juli 2011.
5. Karsten Ohrt og Lise Seisbøll (red.): "Forskudt på Bryllupsnatten". Kunsthallen Brandts Klædefabrik 1994.
6. Bente Dalgaard: "Gudinderne fra Italien" i: "Fyns Stiftstidende" den 3. juni 2000.
7. Bue Nordström (tekst), op. cit., upag.
8. Niels Chr. Andersen: "Sognets Paulus" i: "Fyns Stiftstidende" den 18. september 1995 og mail fra kunstneren den 8. juli 2011.
9. "Bibelen". Det Danske Bibelselskab 1992, Gal. 1.16.

10. Anne Christiansen: "Fyns Kunstmuseum". Forlaget Odense Bys Museer 2011, p. 135.
11. Bente Dalgaard: "Kunst i forbifarten" i: "Fyens Stiftstidende" den 16. juni 2000.
12. Bente Dalgaard op. cit., den 3. juni 2000.
13. Kunstneren i samtale med forfatteren den 28. juni 2011.
14. Erik Gram:Hanssen & Poul R. Weile: "North-Information. forskerholdet v/ Prospect ART". No. 265 ("North Art Magazine" no. 22). Roskilde 1998, p. 2.
15. Poul R. Weile: "Kronik. Kunst som livsprojekt" i: "Fyens Stiftstidende" den 25. marts 1998.
16. Trods værkets nummerering har Yoko Ono kun skabt én film med 'bottoms', men den foreligger i en kort og en lang version. Den oprindelige korte udgave er på fem minutter og uden lyd, mens den 80 minutters lange version ledsages af lyd i form af interview med de agerende. Se: <http://www.emorywheel.com/detail.php?n=29670>. – Statens Museum for Kunst har for nyligt erhvervet Paul Gernes' fotoserie.
17. Se afbildningen i kataloget til "Unforgettable GrünHorse", Nordic Exhibition [1996], upag.
18. Forfatterens samtale med kunstneren den 28. juni 2011.
19. Rikke Hyldgaard: "Kunstpris til Poul Weile" i: "Fyens Stiftstidende" den 16. november 2000.
20. Modellerne er nummereret FKM 2256, 2311 og 2312.



*Portrait in studio,
Berlin (2012)*

MODSTAND MOD GENTAGELSEN OG KAMPEN FOR KOPIEN

Samtale mellem Nicolai Weile og Poul R. Weile

N: Dit samlede værk virker udefra set temmelig rodet, fordi du bevæger dig i så mange udtryksformer. Hvorfor gør du det?

P: Jeg har aldrig tænkt over det på den måde, men jeg synes det er et interessant spørgsmål. Picasso sagde engang: "Jeg hader at kopiere mig selv." Jeg har ikke noget imod at tage fra alt, hvad jeg ser og stjæle med arme og ben, men hvis jeg føler, at jeg begynder at kopiere mig selv, så lyser de røde lamper. Mit værk kan virke eksploderet med de mange forskellige udtryksformer og flere forskellige indgangsvinkler til det samme tema, men det har været min måde at gøre det på. Jeg vil gerne undgå, det bliver for trængt. Ofte begynder jeg at arbejde i nogle helt andre materialer, hvis jeg føler, at jeg gentager mig selv.

Jeg arbejdede sammen med Erik Gram-Hanssen i mange år. Da vores samarbejde ophørte, stoppede jeg fuldstændig med den udtryksform, vi havde udviklet og raffineret gennem ti år. Men jeg tog bruddet som en positiv anledning til at starte noget nyt i stedet for at kopiere mig selv og det arbejde, vi havde lavet sammen. Og det var et meget kraftigt

brud. Det kunne jeg se, da jeg kiggede på fotografierne fra dengang. I de senere år er jeg blevet parat til at fortsætte, hvor jeg slap. Den måde vi arbejdede sammen på er måske ved at komme igen, men i en ny form.

N: I lavede f.eks. *Kampen for kopien*. Hvilken idé lå bag det værk?

P: *Kampen for Kopien* var en overordnet titel på en række værker. Idéen var at arbejde med en bevidst kopiering af kunst og kitsch og transformere det til vores eget udtryk. Der var en del debat om dét at kopiere fra hinanden og kopiere fra kunsthistorien, i kunstdebatten på det tidspunkt. Den postmoderne filosofi bragte en form for opgivende og negativ bølge med sig blandt kunstnerne. Ofte sagde man: "Det er lavet før", ment som en afvisning af værket. Men pointen er, at alt har været lavet før. Det forsøgte vi at tydeliggøre og sige: "Jamen altså venner, vi kopierer hele tiden, bare vi ikke kopierer os selv, så er det fedt!"

Yves Klein lavede på et tidspunkt nogle værker med hjulspor fra en folkevogn. Han sprøjtede den

blå farve, han havde opfundet og endda patenteret, på nogle lærreder, og så kørte han rundt med bilen på lærrederne. Da vi skulle lave vores billboards – de gadetegn, som var en del af det projekt, der hed *Gadetegn i København* - valgte vi at bruge min folkevogn på næsten samme måde. Jeg styrede, og Erik sprøjtede maling på dækkene, i stedet for på lærredet. Så skrev vi med store bogstaver "Kampen for Kopien". Det var en helt klar kommentar til Yves Klein. Men mens han var i sit formelle univers med sin patenterede Klein-blå, brugte vi mange forskellige farver i vores gadetegn.

Det jeg ikke vil se, bliver jeg nødt til at se

N: Hvordan opstår idéen til værket? Hvorfra kommer din kunst?

P: For mig er det at lave kunst konstant at konfrontere mit Jeg og mine blinde punkter; at arbejde på at blive bevidst om mine fravælg - i værket, som i livet. Det jeg ikke vil se, bliver jeg nødt til at se, ellers kan jeg ikke lave kunst. Det er min kunstfilosofi.

Grundlæggende kan man ikke ændre på andre mennesker, og man kan ikke ændre deres erken-

delse af verden. Hvis man er meget heldig, kan man ændre en lille smule på sin egen, men kun hvis man ser sig selv i øjnene. Og det bruger jeg kunsten til. Jeg har i mange år forsøgt at følge de spontane fravælg i mine værker. Det fører mig ofte til et værk og et sted, hvor jeg slet ikke kan genkende mig selv. Det erkendelsesmæssige aspekt ligger i kreativiteten eller det at skabe noget. Det har alle mennesker i sig - også lysten til det. Men det at transformere det til kunst er et bevidst forsøg på at række ud over sig selv. Et forsøg på at gøre det private til noget alment. Man forsøger at sætte de private erkendelser ind i en større kontekst.

N: Hvordan ser du udviklingen i forholdet mellem det private og det almene?

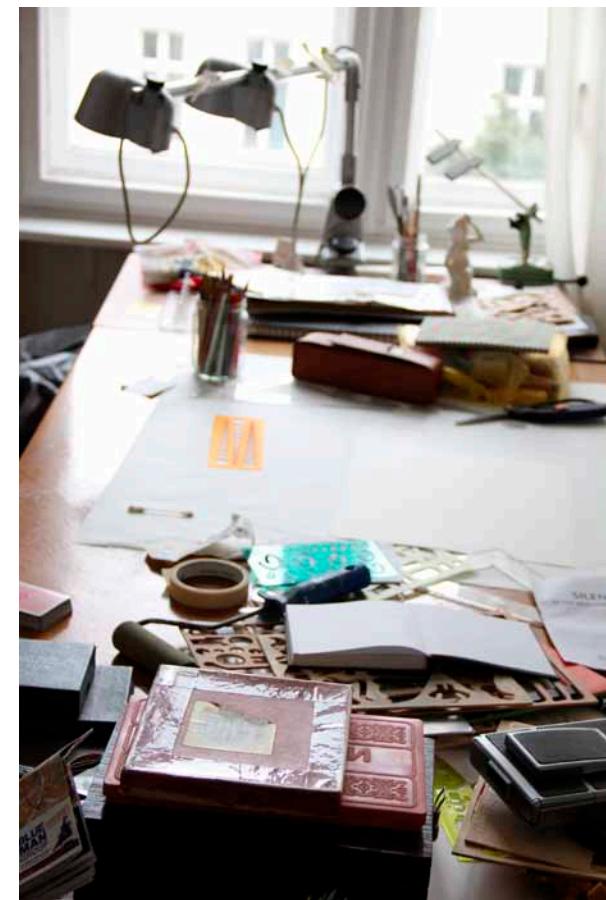
P: Når børn begynder at tegne, mener jeg det er et forsøg på at definere sig selv i verden. Man placerer sig i verden ved at tegne nogle tegninger og sige: Her er jeg, her er mine forældre, her er mit hus - her er min verden. Det er nogle indre skabeloner, man arbejder med. De fleste børn holder op med at tegne, når de kommer i puberteten. Jeg tror, det enten er fordi de har tegnet sig ind i deres univers, eller måske fordi universet bliver så kompliceret, at de ikke formår at tegne det.

Men nogle af os fortsætter med at bruge tegningen som kommunikationsform, dels med os selv, dels som kommunikationsform med omverdenen. Andre gør det med musik eller sang. Nogle holder helt op med at kommunikere på den måde og bruger sproget alene.

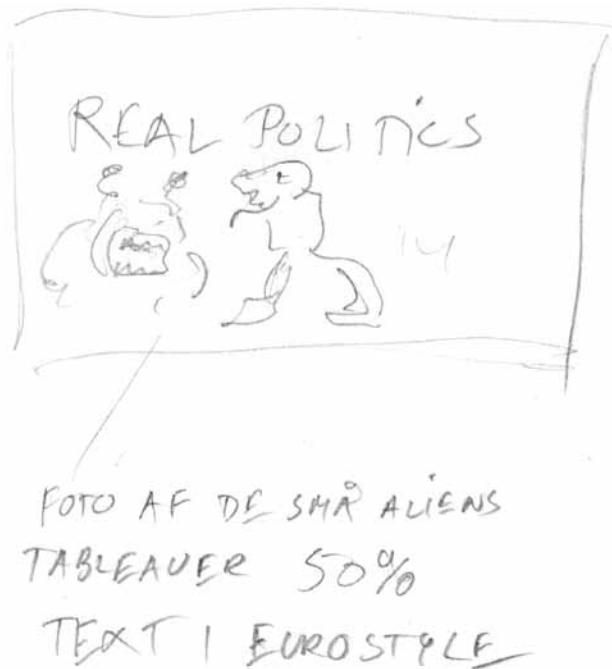
N: Mener du, det hænger sammen med blufærdighed?

P: Kunst er i bund og grund kommunikation med én selv. Der er nogle, der misforstår kunst, fordi de tror, det er propaganda. De tror, inspiration er noget, jeg får oppe fra himlen. De misforstår begrebet inspiration. Inspiration er indtryk, og kunst opstår når indtryk bliver til udtryk. At ville belære andre via et kunstnerisk udtryk ser jeg som det modsatte af kunst - nemlig propaganda. Kunst er en selvkommunikation, som man formår - eller forsøger på - at gøre almen.

Mit arbejde har altid handlet om det meget nære, f.eks. om forholdet mand/kvinde. Det har hele tiden interesseret mig, hvordan vi ser de to køn og den måde, vi finder sammen på. Vi opretter et fællesskab og finder ud af, hvem der styrer det. Det synes jeg er dybt interessant, og det har altid været grundlæggende i min kunst at prøve at forstå det. I en bredere kontekst inddrager det også vores ageren i nationale og globale samfund.



Studio table,
Berlin (2011)



Værket som spejler kunstneren og betragteren

N: Hvorfra kommer trangen til at lægge værket frem for andre?

P: Der er selvfølgelig noget selveksponerende i det, men også et kommunikativt aspekt. For mit vedkommende hænger det sammen med min lyst til at debattere og formidle. Jeg er opdraget til, at det er en del af det at være menneske. Man skal formidle noget; være i aktiv dialog med omgivelserne. Og det er jeg i høj grad som kunstner.

N: Men du sender ikke dine værker af sted med budskaber?

P: Der bliver tolket mange budskaber ind i mine ting. Og der er både budskaber og samfundskom-

mentarer i mine værker, men jeg ser det ikke som firkantet samfundskritik. Det var der i mine tidlige ting, f.eks. i *Forslag til forskennelse af indemiljøet i vores danske parcelhuskvarterer*. Men jeg har aldrig arbejdet som samfundskritiker. Det er mere en undren over, at vi som mennesker har så svært ved at omgås hinanden. I dag ser jeg et kunstværk som en form for spejl. Jeg ønsker, at værket åbner sig, så der er plads til betragteren i det. Jo mere jeg kan åbne værket, altså jo flere erkendelsesmæssige strenge det kan ramme i den enkelte betragter - hvor man genkender sig selv i værket og bruger det som en form for spejl - jo bedre synes jeg, det er lykkedes. Det er det, jeg helst vil opnå.

N: Forsøger du at gøre værket tvetydigt - eller mangetydigt?

P: Jeg tror, det handler om sanselighed. Selvom mine værker ikke altid virker sanselige, fordi de også er konstruerede, så mener jeg, at graden af mit eget nærvær i processen har betydning. Hvis jeg er nærværende, helt tilstede, når jeg skaber værket, så er der en mulighed for, at betragteren også kan være nærværende, når han aflæser det.

N: Der er mange kunstnere, der oplever at folk ser alt muligt i deres værker, som de ikke selv har set eller ikke har tænkt over. Har du haft sådan nogle oplevelser?

P: Det har jeg ofte, og det er netop fordi betragteren går til værket med sin egen historie, sine egne oplevelser. Betragteren tager udgangspunkt i egne erfaringer og erkendelser i sin analyse af værket. Samtaler på det grundlag er meget interessante. Det udvider min forståelse af mit eget værk.

Kunst ligner den seksuelle kontakt

N: Der er ofte seksuelle referencer i dine værker - nogle vil måske mene, at de er fremherskende?

P: Det seksuelle har stor betydning for vores måde at være sammen på. Så naturligvis vil det emne opnage en kunstner, hvis værk er baseret på mellemmenneskelig dialog.

Det er interessant at analysere de oplagte sandheder i vores omgang med hinanden. At spørge sig selv, hvorfor den seksuelle intimitet er så vigtig. Er det kun fordi, vi skal føre slægten videre? Det forklarer ikke vores lyst til denne tætte fysiske kontakt. Selvfølgelig ligger der en tryghed i nærværet,

som stammer fra vi var børn. Men jeg tror også, at vi søger tilbage til den tætte kontakt, vi havde med vores mor, inden navlestrenget blev klippet. Derefter er vi for altid alene. De steder på kroppen vi helst er i intim kontakt med hinanden er også de steder, hvor huden er tyndest - og metaforer for samleje er f.eks. sammensmelting - at blive ét med hinanden.

Projektet *Navel-Scan* var netop et forsøg på at undersøge den offentlige og den private del af kroppen. Navlen er grænsen mellem de to. For hvad er navlen egentlig? Den er det sidste sted, hvor du er direkte sammenhængende med et andet menneske. Jeg tror, det er det, vi søger tilbage til i den seksuelle akt. Vi forsøger at komme i 100% kontakt med et andet menneske igen. Og når vi selv får børn, så genoplever vi den følelse.

N: Hvilken indflydelse har disse iagttagelser på dit kunstneriske udtryk?

P: Kunst ligner den seksuelle kontakt. Begge dele er en form for kommunikation, hvor vi forsøger at røre hinanden og forstå hinanden ordløst. Værket bliver ligesom en stor halvgennemsigtig membran, hvor kunstner og betragter rækker hænderne ind, men der er hele tiden en tynd film. Værket er den tynde film. Vi vil aldrig igen komme i symbiotisk kontakt med et andet menneske, som da vi lå i vores mors mave. I stedet bruger vi sproget, vi bruger billeder, vi bruger sex – for at opnå den tætte kontakt.

I værket *Navel-Scan* scannede jeg navler med en håndscanner og uploadede dem på Internettet for at diskutere dette tema og gøre dilemmaet tydeligt.

Navlen er et ingenmandsland. Den ligger lige midt imellem det private og det offentlige. Det private, som ligger neden for navlen, og det offentlige, som ligger ovenfor. Navlen befinner sig i et underligt mellemrum. Og de der mellemrum, både i virkeligheden og metaforisk har altid interesseret mig.

Mellem kunst og kitsch

N: Kan du komme med eksempler på andre mellemrum?

P: Mellemrummet mellem kitsch og kunst har præget hele min produktion. Hvornår er noget kitsch og hvornår er noget kunst? Og hvorfor? Jeg har iagttaget, at grænsen er meget flydende. Genstande kan bevæge sig frit henover den. Kunst kan blive kitsch - og kitsch kan blive kunst. Alt efter hvilken kontekst, kunstner og betragter placerer genstanden i.

N: Du har i mange år samlet kitsch, og du har lavet forskellige opstillinger med det. Hvordan arbejder du med det i dag?

P: Lige nu optager det mig at blande kunst og kitsch. Tidligere har jeg holdt det adskilt i mine værker. I mine fotografiske opstillinger eller de sammenstillede objekter har jeg holdt det adskilt og kun brugt kitsch. I mine collager har jeg eksperimenteret med at blandet elementerne. Jeg har ganske få gange blandet kunst og kitsch i mine tredimensionelle værker, f.eks. i en sammenstilling af kitsch-elementer med en skulptur som en del af værket. For øjeblikket arbejder jeg på at få disse elementer til at smelte fysisk sammen ved hjælp af computerteknologi. Det optager mig meget at prøve at få kunst og kitsch til at smelte sammen.

Humorens forsonende briller

N: Har det noget at gøre med de mennesker, som vurderer hvad der kitsch og hvad der er kunst? Er det også en form for dialog med dem?

P: Efterhånden som jeg er blevet ældre, har jeg mere og mere en opfattelse af, at hvad der betegnes som kunst afhænger af smag. Og ikke mindst markedet.

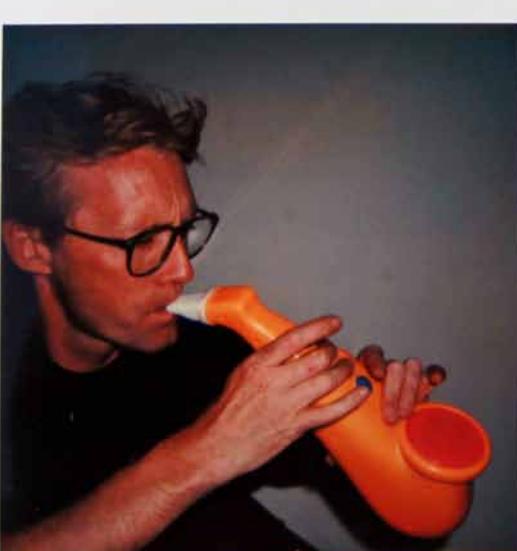
Når jeg møder mennesker, der mener de har alle svarene og definitionerne på rede hånd, så har jeg altid godt kunne lide at stikke en finger ind i siden på dem og prøve at få dem til at grine. Og helst ad sig selv. En finger i siden som skubber lidt til selvopfattelsen. Det har jeg altid godt kunne lide. Jeg ved ikke hvorfor, men der er sådan en drillepind i mig.

N: Er det når det perfekte krakelerer?

P: Ja, det holder jeg meget af. Jeg kan godt lide at eksperimentere med den rolle kunstnere har i vores samfund, og de roller vi som kunstnere får tildeledt. Nogle af mine performances handler om det. Jeg ser ikke mig selv som provokatør, men jeg kan godt lide at kradse lidt i min egen selvopfattelse og kunstneriske identitet, men også i kunstscenens selvopfattelse. Jeg lavede f.eks. en performance, hvor man kunne købe kunstnerens hår og skæg, *Kunstner realiserer personlige effekter*. Det var en tryksag, som når man f.eks. sælger møntsamlinger: Kryds af hvad du ønsker og send ind. Den skulle oprindelig distribueres sammen med de reklamer, som bliver husstandsmeddelt.

Men da jeg gennemtænkte konceptet, gik det op for mig, at den gruppe jeg ville kommunikere med var tilknyttet kunstinstitutionen, og derfor skulle

*Artist playing the
Sillyphone (1998),
Polaroid Photo*



det ind i den kontekst. På Brandts Klædefabrik lavede jeg derfor en stor montre, som mimede en salgsmontre, og jeg havde min sælgerhabit og sælgersmil på – jeg lignede en parafrase på en sælger.

N: En gennemgående tråd i din kunst er humor og en særlig underfundighed. Arbejder du bevidst eller ubevidst med humor?

P: Grundlæggende mener jeg, at man bliver nødt til at le ad verden og de mærkelige og uforståelige ting, der foregår i den. Nogle af de måder vi behandler hinanden på er så absurde og ubegribelige, at det kan være tragisk, hvis man ikke tager humorens forsonende briller på.

N: Det er en overlevelsesstrategi?

P: Ja, det kan man kalde det.

N: Det hænger måske sammen med din evne til at se tingene udefra? Har du også det blik, når du arbejder; at du lige pludselig ser dig selv udefra og den rolle du da har?

P: Jeg kan godt lide at lege med min rolle og min ydre fremtræden. Nogen gange ligner jeg en bankmand, andre gange prototypen på en kunstner. Roller er noget vi tildeler hinanden, så vi nemmere kan navigere i en kompliceret verden. Hvis jeg bryder ud af den rolle, jeg er blevet tildelt, skærper det opmærksomheden hos de mennesker, der omgiver mig, og måske animerer det dem til at betragte deres egen rolle nærmere. Jeg arbejder jo også med performance, og det er en del af performanceud-

trykket at se sig selv udefra og bruge det som værk. Hele mit samlede værk er jo mig selv.

At angribe den samme problematik med nye våben

N: Jeg vil gerne ind på de skift du foretager i materiale og udtryksform. Arbejder du da med f.eks. benspænd?

P: Hvis jeg har lavet det samme i for lang tid, så synes jeg, at udtrykket stivner. Det er som om, materialet overtager udtrykket. Så synes jeg simpelthen ikke, mine værker får den standard, de skal have. Et eksempel på det var da jeg blev inviteret til Island. Jeg skulle være der en måned, og jeg besluttede at lave tre tegninger hver dag. Men da der var gået 14 dage, begyndte jeg at bladre i de 30-40 tegninger og analysere på, hvad jeg havde gjort og ikke gjort. Og så stoppede jeg med det samme. Ideen var, at det skulle komme frisk fra sprøjen, og hvis jeg begynder at eftertænke og efterrationalisere, så vil jeg hellere stoppe. I stedet begyndte jeg udviklingen af projektet omkring Metropolen, som så blev til *List & AST & List*, der blev afholdt i Nordens Hus i forbindelse med Reykjavik ARTS Festival i 2009.

N: Når ingenieren tager over, så stopper det kreative for dig? Så bliver du træt af det?

P: Jeg vil ikke kalde det træt, men udforskningen og nysgerrigheden, den direkte dialog, den totale opmærksomhed og tilstedeværelse - den er vigtig for mig. Det oplever jeg, når jeg skifter mellem de forskellige udtryksformer. Jeg angriber den samme problematik med nye våben, så at sige. Jeg oplever

det som et privilegium, at jeg kan skifte udtryk, hvis jeg føler, at jeg er kørt fast. Min kunst er mit liv - og livet er en stadig udvikling.

N: Hvordan har du det så med det færdige værk?

P: Når jeg har afsluttet et værk, så er jeg strålende glad. Og uden beskedenhed synes jeg, det er det bedste, der er lavet. Sådan bliver man nødt til at have det som kunstner. Jeg vil have den følelse hver gang, og jeg har det også sådan med de fleste værker. Det er meget få af mine værker, som jeg ikke bryder mig om i dag. Jeg kan godt se, at jeg kunne have gjort det anderledes, men det kan man jo altid. Det er almenmenneskeligt. Omkring dette med det "færdige" værk, Jeg oplever procesen som en bevægelse. Jo, mere du tilfører værket jo mere "stivner" det, hvis du forstår hvad jeg mener. Derfor arbejder jeg ofte med at mine værker får et lidt "sjusket" eller tilfældigt udtryk. Jeg ønsker, på den måde, at betragteren får mulighed for at arbejde videre med værket, så at sige.

N: Hvad sætter dig i gang med et værk. Hvordan får du tanken om, at nu må du hellere få lavet et eller andet?

P: Det begyndte jo med det første værk, og så tager det det næste og det tager det næste. Ikke fordi jeg er utilfreds med et værk, men fordi problematikken kan angribes på en anden eller ny måde. I procesen dukker der nye vinkler eller temaeer op, og hvis man indarbejder dem i det forhåndenværende værk, ender det som ingenting. Derimod bliver det springbrættet til et nyt værk. For mig er det hele værket der hænger sammen, altså hele mit samlede

værk indtil videre, og det vil det nok være indtil jeg en dag ligger under mulde. Det er en lang sammenhængende kommunikation og fortælling omkring mig selv og mine nærmeste.

N: Du må nogle gange have følelsen af, at du ikke er inspireret. Hvad gør du så?

P: Så laver jeg ingenting. Jeg ser mig omkring, og så kommer det af sig selv. Det er meget sjeldent, at jeg ikke føler mig inspireret. Ofte vælger jeg et andet materiale eller vender tilbage til noget, jeg har arbejdet med før. Når der f.eks. har været et stykke tid, hvor jeg ikke har lavet bronzer, så tænker jeg, at jeg kan finde en anden vinkel til at angribe en værktematik. Sådan er det også med fotos eller med tegninger og maleri.

N: Du har jo været i alle medier med din kunst. Hvordan arbejder du, når du inddrager et nyt medie?

P: Det er især spændende, når et nyt medie bliver demokratiseret: Videooptager, scanner, når alle disse udtryksformer, der - på grund af økonomi og komplicerede produktionsprocesser - har været forbeholdt de få, pludselig bliver tilgængelige. Internettet og digitaliseringen har igen skabt nye muligheder. Det interesserer mig at udforske, hvad de medier kan som ikke har været muligt før. Det synes jeg er dybt interessant. Denne udvidelse af spejlingen af virkeligheden. Og hver gang der kommer noget nyt, så spørger jeg mig selv: Hvad kan man nu? Hvad kan computeren, som man ikke kunne med skrivemaskinen? Eller da håndscanneren kom frem - den digitale aflæsning - hvad kan den, som man ikke kunne med fotokopieringsma-

skinen eller fotoapparatet? Hvordan kan jeg bruge dét her medie til at udvide mine kunstneriske virkemidler? Hvilke muligheder giver det, som mennesker ikke har haft før?

Vandring ad ukendte stier

N: Søger du et flow? Disse her glimt hvor man er 100% koncentreret?

P: Jeg kan ikke beskæftige mig med noget særlig længe, hvis jeg ikke kan føle 100% engagement i det. Jeg skal give mig helt hen i processen. Jeg tror, det er sådan det er at være kunstner. Det er det, man gør. Og det projicerer jeg over på alt andet, jeg beskæftiger mig med. Og det skaber selvfolgeligt kaos. Jeg er fuldstændig koncentreret omkring det at skabe, og jeg arbejder analytisk.

Jacques Derrida kuraterede en udstilling på Louvre i 1990 af den samling tegninger, der hedder *Memoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* - jeg tror, du og jeg så udstillingen sammen. Jeg var meget fascineret af værkerne, men også af katalogteksten. Efterfølgende læste jeg en del litteratur om dekonstruktion. Det blev skelsættende for min måde at arbejde med kunst på.

Jeg er meget fokuseret på valg og fravalg. Ofte vælger jeg automatisk bestemte løsninger. Jeg vælger i første omgang det, jeg genkender som mit eget udtryk, og da er jeg meget fokuseret på, hvad det er, jeg så vælger fra. Hvilke muligheder ser jeg ikke i det her maleri eller i den her skulptur?

I mine malerier er det meget tydeligt, at de består af forskellige lag, som ikke umiddelbart har noget med hinanden at gøre, men der er nogle spor eller

lag, som kommunikerer med hinanden. Eller man kan sige, at de kommunikerer mellem lagene - i mellemrummene. Og da overvejer jeg meget, når jeg laver et lag, hvilke muligheder det åbner. Jeg ser på, hvad jeg umiddelbart ville vælge og hvorfor, og hvad jeg vælger fra, og hvorfor jeg vælger det fra. Oftest prøver jeg at følge det fravalgsspor, som så bringer flere fravalg med sig og til sidst står værket der, og jeg kan ikke komme videre, færdigt. Jeg har efterfølgende iagttaget, at værket bliver mere og mere usynligt for mig, fordi det bliver mere og mere fremmed for mig. Fordi jeg jo vælger nogle ting, som jeg egentlig havde valgt fra. Det betyder jo, at jeg kommer ud ad en ukendt side af mig selv.

Peter Eriksen, som var kunstanmelder på Fyens Stiftstidende, spurgte mig, hvordan jeg vidste, at et værk var færdigt, og jeg svarede: Det er først når jeg står fuldstændig fremmed over for værket, at jeg betragter det som færdigt. Og det provokerede ham, eller han forstod det ikke. Men måske forstod jeg heller ikke selv, hvad det var jeg sagde, men det forstår jeg bedre i dag. Det er jo også en mærkelig arbejdsproses. Andre vælger det, de kender og udvikler og raffinerer det. Jeg vælger hele tiden det, jeg ikke kender og det, der er fremmed for mig og bevæger mig ud af nogle tangenter, hvor jeg aldrig har forstået jeg skulle komme.

Forskellige dybder af indsigt

N: Når du går i gang med et værk, så har du ikke det færdige billede inde i hovedet. Det er noget, du arbejder dig frem til?

P: Det er simpelthen kommunikation mellem de forskellige lag, som jeg lægger på billedet eller i skulpturen. Jeg forsøger at få det indoptaget i mit arbejde med skulptur også. I skulpturen er de tre klassiske former, sokkel, draperi og figuration,



som jeg altid har tumlet med. Hvordan flytter man rundt med betydningen af de tre elementer? Hvad sker der i skulpturen, når man flytter betydningen? Hvor lille skal figurationen være, før den bliver li-

geværdig med sokkelen? Man ser den som et objekt i rummet, en kæmpestor sokkel som f.eks. i *Den glade giver* og *Skulptur nr. 538 til forglemmelse af mig selv*. Da lavede jeg nogle fantastisk smukke sokler, og draperiet fyldte også meget, og det betød, at fi-



gurationen nærmest blev et appendiks. Man blev lidt i tvivl om, hvad der egentlig var skulpturen.
N: Den almindelige betragter, som ikke har en kunstteoretisk baggrund vil nok sige: Det var da

mærkeligt. Der er en kæmpe sokkel, og skulpturen fylder så lidt i forhold til de andre dele. De bliver måske lidt fremmede over for det, mens en kunstkritiker sandsynligvis vil sige, at det er en kommentar til en særlig diskussion. Nogle af dine værker er meget tilgængelige. Alle kan læse deres ting i det; de åbner sig. Men der er vel også flere af dine værker, som henvender sig til nogle bestemte, eller hvor det er et fåtal, der får noget ud af dem?

P: Jeg forsøger altid at få så mange i tale som muligt. Jeg forsøger altid at kommunikere med alle. Soklerne i den serie var smukke i sig selv. De ligner jo et helt møbel, og det kan man også bare glæde sig over. Så kan man undre sig over de andre ting. I mine værker vil jeg gerne have flere lag, som taler til forskellige dybder af indsigt i kunstens rolle i vores fælles liv.

F.eks. min skulptur *Paulus* ved Fredens Kirke i Odense. Umiddelbart kan man sige, at det er underligt, at han står på den mærkelige sokkel. En mand der står på hovedet, som om han er faldet ned fra himlen, halvt menneske - halvt maskine. Men egentlig er det bare en helt konkret tolkning af Paulus' omvendelse. Pludselig vender hele verden på hovedet. Den oplevelse har vi alle i episoder gennem livet. Jeg tolker Paulus' omvendelse som en metafor for, hvordan vi forholder os til de valg vi får i livet. Lukker vi øjnene for de erkendelser, vi gør os og fortsætter ad et fastlagt spor? Eller åbner vi øjnene og tager konsekvensen, selvom det er farligt og utrygt at ændre sit liv radikalt?

N: Men er der ikke fare for, at det bliver for teore-

tisk? Eller handler det om at arbejde på de forskellige planer?

P: Man skal aldrig være bange for at tilegne sig teoretisk viden - viden er magt - også over sig selv. Jeg gør mig umage for, at den teoretiske viden, jeg tilegner mig, ikke kommer til atstå i vejen for mit kunstneriske udtryk. Jeg er vokset op i et almindeligt håndværkerhjem uden noget forhold til kunst og æstetiske teorier. Det er nok også derfor kitsch-problematikken interesserer mig så meget. Hvorfor erhverver folk sig de ting til deres hjem, som de gør? Ofte ligger der dybt personlige motiver bag at nogle falder for en lille kat af porcelæn eller en billig kopi af en antik skulptur. Det er måske for at vise, at man tilhører et bestemt fællesskab - tingens signalværdi overfor omgangskredsen. Forleden mødte jeg en fyr, som var ved at indrette et nyt hjem. Han fortalte, at han har en tom plads på væggen. Der skal hænge et maleri. Om der går en måned eller flere år - han skal bare finde det rigtige billede. Og det synes jeg er en fantastisk tankegang. Denne venten på det rigtige. Hans hjem skal ikke bare fyldes op, men vokse med ting, der har betydning for ham. Det har jeg respekt for.

Kunsten skal række ud over udstillingsoplevelsen

N: Men er det ikke en romantiske tankegang, at man møder et værk og tænker: Det taler lige til mig - pyt med resten?

P: Jeg tror at det er vigtigt for mennesker at skabe sammenhæng i deres liv. Når man erhverver noget til hjemmet er det vigtigt at det understøtter

MIDDLE:
*The artist as a young man (1989),
Polaroid Photo*

denne sammenhæng. Det er klicheen om, at det skal matche til sofaerne. Jeg mener, at det skulle det da helst gerne! "Der er nogle kunstværker, hvor jeg tænker, at det vil jeg ikke have hængende." Folk siger det gerne lidt skamfuldt. Men de skal jo heller ikke have det derhjemme. Hvis det er et værk, man ser på et museum eller i en udstillingshal, er det oftest ikke meningen. Der er flere former for kunstudstryk. Nogle værker er skabt til, at du kan have det hængende hjemme, hvis du bryder dig om det. Det er én form for kunst. En anden er det du ser på et udstillingssted, og så går du ud igen med oplevelsen inden i dig. Og de to tilgange til værket, synes jeg det kan være interessant at prøve at holde adskilt.

Da jeg fik Fyns Amts' Kunstrupis lavede jeg på Brandts Klædefabrik en installation, som jeg kaldte *-fald*. Da arbejdede jeg med problematikken om det private, den kunst der skal være i hjemmet - og det offentlige, den kunst der skal være i udstillingshallen, oplevelsen du tager med dig hjem og dette modsætningsforhold.

N: Men hvad gør du primært? Laver du kunst til hjemmene eller til museerne?

P: Jeg laver primært til hjemmene. Jeg kan godt lide at mine værker er i intim og længevarende kontakt med betragteren. Jeg vil gerne diskutere mangfoldigheden i kunstopfattelsen. Kunst er så meget mere end udstillingsoplevelsen: Man går ind og bliver chokeret, og så går man ud og så bliver man chokeret igen. Jeg synes egentlig, at det med at blive chokeret eller rystet – det er en romantisk tankegang eller forestilling om, at du skal rystes ud af din borgerlige sløvhed.

N: Hvorfor?

P: Hvorfor skal man rystes ud af sin borgerlige sløvhed? Det er - for mig at se – at trække dit eget selv ud af den samfundsmæssige kontekst. Det vil sige, at man som kunstner skal belære andre om hvor dumme eller blinde, de er. Det er jo en vækkelsestankegang. Jeg kan ikke se nogen mening i det. Da jeg f.eks. lavede installationen *-fald*, indgik værket *Feets delay*. Det var en live optagelse af de besøgendes fødder og deres bevægelser på udstillingen. På en skærm kunne gæsterne se deres egne fødder med en forsinkelse og aflæse, hvor meget tid de havde brugt på de enkelte værker.

Som kunstner er det frustrerende, hvis ting kommer ind i en forkert kontekst. For nogle århundreder siden blev kunsten skabt til dekorations af adelens slotte. Det var den eneste kunstkontekst, man havde. Nogle gange skulle maleriet hænge et helt bestemt sted, ofte i mange år. Og det indtænker man jo som kunstner. Derfor skal der være noget, betragteren kan opdage, og han skal kunne spejle sig i det al den tid, han omgås værket. Det vil sige, at værket vokser parallelt i tid med hans tid. Sådan er det gode kunstværk, synes jeg. Men når man hænger det ind på et udstillingssted, hvor folk højst bruger et halvt minut foran det, så kommer betragteren aldrig ind i værket. Der bliver skabt en stor diskrepans mellem kunstnerens intention med værket og den måde det bliver formidlet på. Det var den modsætning, jeg gerne ville diskutere i installationen *-fald*. Hvordan forholder vi os til kunsten og kunstinstitutionen, som på en eller anden måde bliver et postulat?

N: Hvis man kun bruger et halvt minut på et billede, så er der ikke tid til at komme ind og mærke den membran, du nævnte tidligere. Så kan man forestille sig, at kunst der er skabt til et udstillingssted – kunst der er mere pågående og hurtig læsbar, "oplevelseskunst" - er mere egnet?

P: Det er også det, man har set de senere år. Det er blevet mere kravet fra udstillingsstederne. Og du spørger hvem jeg helst vil skabe kunst til. Jeg valgte at lave *Paulus* blandt andet på baggrund af den tanke. Mine overvejelser var, at det her værk skal stå i et offentligt rum, og det vil være i kommunikation med mange mennesker. Det bliver en del af deres liv og deres færdens og en del af bydelelses selvforsråelse. Det gav mere mening for mig end at lave installationer til udstillingsstederne. Jeg havde lige afsluttet en installation på Brandts Klædefabrik *Forskudt på Bryllupsnatten*, og det gav mig anledning til at tænke over, hvilken vej jeg ville med min kunst. Installationsformen gav mig ikke nogen tilfredsstillelse mere. Jeg ville hellere kommunikere i det nære.

N: Men du sagde før, at det ikke skulle være sådan, at kunstneren ville flytte folket et sted hen. Men du vil vel gerne have, at folk er bevægelige?

P: Jeg mener, at den ikke skal flytte folk et bestemt sted hen - der er en stor forskel. Værket skal gerne betyde, at man mærker sig selv. Hvis du spørger dig selv, hvad der skulle til for, at du forlod din familie, dit hjem, alt kendt, for at rejse et fuldstændigt fremmed sted hen, hvor du ikke kan sproget, du har en anden hudfarve, og du ved at det kan blive meget, meget vanskeligt for dig. Hvad skulle der egentlig

til, for at du gjorde det? Hvis flere europæere stilte sig selv det spørgsmål, ville de måske være mere imødekommenne overfor de mennesker, der kommer til Europa.

N: Men tror du, kunsten har en rolle i det?

P: Ikke på en firkantet måde, som propaganda. Men hvis et af mine kunstværker kan sætte den tanke i gang hos betragteren, vil det glæde mig.

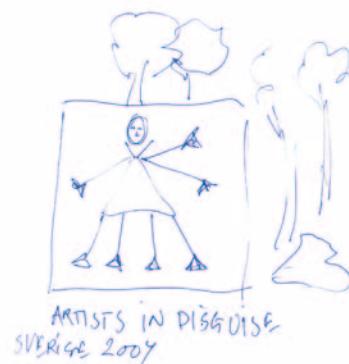
Fra Thorvaldsen til Adapted Surroundings

N: Arbejder du dig hen imod en større abstraktion i dine store skulpturer?

P: Det kan man godt sige. Efter *Elle* lavede jeg *Adapted Surroundings Number One*. Selve figurationen er de mennesker, der står på sokkelen og venter og gør skulpturen evig levende og bevægelig. En klassisk skulptur består af en figuration, en afbildning af mennesker eller dyr, en sokkel som er figurens møde med omverdenen, et fundament, som afgrænser det område skulpturen bevæger sig indenfor. Og så har man et tredje element, draperiet, som understøtter eller diskuterer figuren. I *Adapted Surroundings* har jeg udelukket figurationen, fordi fodgængerovergangen er skulpturens centrale element. Jeg har lavet soklen og draperiet - de mennesker der venter på hellen bliver figurationen. Belægningen er lavet af de granitfliser, Odense kommune har valgt at bruge fremover i byens belægning, og nogle af de gule klinker som Odense traditionelt er kendt for. På den måde er der en historik. Jeg har så blandet dem i et afrikansk og arabisk inspireret mønster.

N: Som en politisk kommentar?

P: Det inddrager byen og de mennesker, der er i den. Det er derfor, den hedder *Adapted Surroundings*. Selve opgaven lød på at skabe et område i krydset mellem Thomas B. Thriges Gade og Hans



Jensens Stræde, som kunne være interessant for folk, mens de ventede på grønt lys. Det er et af de få fodgængerfelter i Odense, som ikke er synkroniseret. Man skal vente ude på hellen, og det satte mig i gang. Jeg besluttede at inddrage de ventende, som en installation.

N: Men hvor mange mennesker opdager mon, at de er en figuration?

P: Med et kunstværk oplever man det, man vil op leve. Egentlig er det bare en fodgængerovergang med seks bronzeskulpturer og et pænt flisemønster. Der er nok ikke nogen, der tænker over, at det er parafraser over de tre gratier. Thorvaldsen lavede dem to gange tidligt i sin karriere og igen kort før han døde. Gratierne er tre kvindelige arketyper fra den græske mytologi. På den måde er der også

en diskussion om kvinder i *Adapted Surroundings*. Men også en diskussion om berømmelse.

N: Hvordan er det en diskussion om berømmelse?

P: Da H.C. Andersen var en ung og ukendt digter tog han til Rom på dannelsesrejse, som mange danske kunstnere gjorde. Han besøgte Thorvaldsen, som på det tidspunkt var verdensberømt. Han producerede marmor- og bronzeskulpturer til hele den kendte verden. Thorvaldsen var lidt reserveret overfor den mærkelige unge digter. Han var høflig, men venner blev de vidst nok aldrig. Som udlænding skal man i dag være meget specialiseret inden for kunsten for at vide, hvem Thorvaldsen er. H.C. Andersen derimod ved alle, hvem er. Kun ganske få kender Thorvaldsen og ved, han er dansk. Det handler ikke om kvaliteten i hans arbejde, men H.C. Andersen havde en speciel evne til at kommunikere det almenmenneskelige i sin digtning. Det jeg gerne vil diskutere i *Adapted Surroundings* er kunstnerens ydmyghed over for de mennesker, der opsøger én, som gerne vil snakke og gerne vil lære. Det skal man være påpasselig med. Man må ikke blive grebet af sin egen berømmelse eller sin egen selvtfredshed.

Muser og modeller

N: Min fordom om kunstnere er, at de har mange kvinder omkring sig - det gamle musebegreb. Har du muser?

P: Ja, det har jeg altid haft.

N: Sætter du lighedstegn mellem en muse og en model?

It came from Outer Space, Sketch (2004)

P: Modellen bliver ofte også muse. *Elle* var ikke blevet *Elle*, hvis jeg ikke havde haft den lille danserinde som model. Hun var også meget inspirerende at være sammen med. Ofte sad hun i atelieret og snakkede om alverdens ting. Hun var ikke ret stor fysisk, men fyldte meget i processen med skulpturen.

N: Modellen var så lille, og *Elle* blev så stor. Også udstrålingsmæssigt er skulpturen stor. Den er meget kraftfuld?

P: Det er fordi hun var utrolig inspirerende. Forholdet mellem model og kunstner kan blive meget tæt. Det har det været med de modeller, jeg har haft. Det var en cykelrytter, som var model til *Paulus*. Det var en ven gennem mange år, og portrættet er min bror.

På vej mod den abstrakte krop

N: Hvordan undgår du at overskride grænsen mellem kunsten og det banale eller pornografiske i dine værker? Jeg kan se, at du leger med den grænse. P: Jeg tror, det har noget med min opdragelse at gøre. Jeg vil ikke overskride den grænse. Det er ikke interessant. Jeg mener, det er vigtigt at undersøge grænser - både i de kunstneriske udtryk, men også de sociale grænser, vi sætter for hinanden. Jeg synes, vores samfund er blevet mere og mere borneret og tilknappet. Samtidig er der nærmest en bølge af pornoficering af det offentlige rum, og af det private, for den sags skyld. Polariseringen er blevet større. Jeg arbejder mere abstrakt med formerne nu. Det begyndte for alvor med *Elle* og med *Five Steps Towards Neverending Joy* med modelerede hoveder

og de stiliserede kroppe. Jeg synes, det komplikerede samspil i kroppens former er utrolig interessant, og jeg bruger nok især kroppen som udgangspunkt for en leg med de skulpturelle former.

N: Er dine personer en slags arketyper?

P: Skulpturen *Elle*, f.eks. er overdrevet nogle steder. Brysterne er overdrevne og nærmest voldsmøme – det er jo en havfrue. Havfruen symboliserer mandens længsel efter kvinden. Det er dét, jeg reflekterer over i de overdimensionerede bryster, som nærmest ender i fuglehoveder, og så den lille stramme bagdel. Det er et overdrevet kvindeideal.

N: Er du på vej hen imod en nonfigurativ udtryksform?

P: Der er noget abstraktion. Jeg vil gerne abstrahere fra den genkendelige krop og i stedet opnå et samspil imellem formerne, men stadig med kroppen som inspiration og grundlag. Bare et par prikker og en streg, så ser man straks et ansigt, og hvis man laver nogle fordelinger af stregerne på den rigtige måde... Der skal ikke mange streger til, så ser du også en krop, en arm og nogle ben. Vi vil gerne se vores spejlbillede i de ting, der omgiver os.

Den hellige Hieronymus' damekreds

N: Arbejder du med bestemte forbilleder? Du nævnte Thorvaldsen, men er han et forbillede?

P: Gennem hele min karriere har der stået ét lysende forbillede, som jeg stiftede bekendtskab med da jeg var helt ung kunstner. Jeg var 25 år, da jeg begyndte på akademiet, men jeg manglede noget teori i undervisningen. Jeg faldt over bogen

Den hellige Hieronymus' damekreds af kunstneren Richard Winther. Den bog har været et stort om-drejningspunkt for min måde at gribe tingene an på. Jeg synes, han er en af de helt, helt store danske kunstnere. Han er en af de få kunstnere i min samtid, eller inden for de seneste mange år, som har verdensformat.

N: Minder dine værker om hans værker?

P: Det gjorde de lidt en overgang, det er jo klart. Han var et stort ikon for mig og er det stadigvæk. Han har været meget inspirerende. Især et af kapitlerne i bogen har været styrende for, hvordan jeg har gebæret mig gennem min kunstneriske karriere. Det et kapitel, hvor han skriver om de indre og de ydre ambitioner. De ydre ambitioner handler om anerkendelse, om fremvisning og karriere. De indre ambitioner handler om værkforståelsen, selve værket, at forstå det man gør, erkendelsen af den kunstneriske metier. For Richard Winther er der ingen tvivl om, at de indre ambitioner er de mest interessante, og det kan jeg kun give ham ret i. Det har jeg fulgt altid. Jeg har selvfølgelig været nødt til også at få værkerne ud, fordi jeg skulle leve af det. Jeg har solgt, hvad jeg kunne komme til så nemt og hurtigt som muligt. For jeg har aldrig interesseret mig for det.

N: Det er din egen forskning det drejer sig om?

P: Ja, det er min egen research eller min egen forskning i selve værket, i formfordelingen og den erkendelse, der ligger i værket og erkendelsen af ens omverden i værket. Det er altid det, der har optaget mig i alt, hvad jeg har lavet. Jeg synes, det er det mest interessante.

N: På et tidspunkt var du meget inspireret af dekonstruktivismen. Er der kunstnere, du har som forbilleder inden for den teori?

P: Der er nogle arkitekter, som arbejder med det, men jeg har ikke fundet billedkunstnere ud over mig selv. For jeg gør det stadigvæk. Fra midten af 80'erne og frem til midten af 90'erne, arbejdede jeg tæt sammen med Erik Gram-Hanssen, og dekonstruktionen var en metode, som vi kunne bruge, for at det kunne komme til at fungere som værk. Men vi stod ikke og holdt hinanden i hånden, mens vi tegnede. At lave et meget ekspressivt eller følelsesladet værk er ikke muligt, når man er to om det. Men hvis man har et stativ eller en model, og man netop arbejder med forskellige spor, som krydser hinanden, så vil der i krydsfeltet opstå en tredje betydning. Derrida udviklede en form for litteraturanalyse, der gik ind bag teksten og brød den op i dens indre bestanddele. Det skabte en del furore. Nogle kaldte det ligefrem, destruktivisme - altså at han sprang al ting i luften. Men sådan opfatter jeg det ikke. Jeg opfatter Derridas' ide, at det netop er at prøve at få skabt samling omkring tingene. Ved at dele værket op i elementer og se, hvor de berører hinanden - og på den måde forstå værket. Den metode har været meget givende for mig.

N: Du har en teori, dekonstruktivismen, og du har et forbillede, Richard Winther. Hvordan har det indflydelse på dit arbejde i dag?

P: Det ligger nok som en understrøm i mit arbejde, men det er ikke noget jeg konkret tænker over i den daglige omgang med værket. Jeg havde en lang pause, hvor jeg læste meget andet kunstteori, nu

har jeg taget dekonstruktionen op igen og ser noget helt andet i de efterhånden gamle tekster. Noget jeg ikke så for 20 år siden. Og med Richard Winther er det ligesådan. Jeg glemmer det simpelthen. Jeg bliver så optaget af mit eget. Kun engang imellem dukker han op. Det er ikke så meget hans værker som sådan, der inspirerer mig. Det er hans filosofi og teori omkring det, som fascinerer mig. Det er hans tilgang til værket og tilgang til det at være kunstner, der har hjulpet mig rigtig meget. Fordi han er så optaget af det kunstneriske erkendelsesarbejde, hvilket jeg jo også er.

N: Men er det et eksistentialistisk erkendelsesbegreb? Det lyder næsten, som om du undersøger, hvem du er?

P: Selvfølgelig handler det om mig selv. Som kunstner bliver jeg nødt til at kigge ind i mig selv og se mig omkring. Jeg har altid synes, det var fascinerende at finde min egne blinde punkter. Jeg synes ikke, det er så interessant at provokere andre. Men det er interessant at provokere mig selv og hele tiden finde mine egne svage eller blinde punkter og så arbejde med dem. Vi snakkede om metoden med at tage fravælg hele tiden. Det er en vanskelig og derfor vedkommende proces, fordi den skubber værkerne ud i nogle retninger, hvor jeg overhovedet ikke kan genkende noget af mig selv. Og i og med at jeg ikke kan genkende noget, så bliver det fremmed, og når det bliver fremmed, kan det blive skræmmende eller grint.

Titlen supplerer værket

N: Du har ofte en kommentar til dit værk i den titel,

du giver det. Hvorfor er der så meget sprog i det, når du egentlig er en visuel kunstner? Hvor kommer det fra?

P: Jeg vil gerne give mine værker en ekstra kommentar. Det er ligesom coveret til en god plade - det visuelle kommenterer musikoplevelsen.

Titlerne er et supplement. De er en sproglig vinkel på den problematik, jeg forsøger at forholde mig til i billedet eller skulpturen. Hvis man ser det dekonstruktivt, som nogle forskellige spor, så er det et sprogligt spor, som tilføjer noget. En af mine seneste skulpturer hedder *Sail away to the Land you know so well*. Den sætning er så mærkelig og smuk. Og fyldt med mange betydninger. Jeg går rundt med sådan en sætning i hovedet, når jeg færdiggør skulpturen.

N: Hvad kommer først for dig – værk eller titel?

P: Det gør værket. Jeg bruger også titlerne til at prøve at forstå, hvad jeg har lavet. Til at forstå hvad det er jeg har foran mig. Så kan jeg italesætte det – for at forstå det selv.



Attention

This is a book about my work and my art during the last 30 years. The main character in the book is my art. That is why the following pages primarily consist of selected representations of some of my most important works. During the process of making this book, I have thought a lot about the kind of text which should accompany the pictures. Because my art is especially concentrated around and stems from the concept of attention, I have decided to let my oldest son Nicolai ask me questions that he thought would open up my art and my life. This turned into a number of long conversations which were rewarding for both of us. Nicolai and I were separated more than 30 years, but we have always had a steady contact. To us, the conversation was an attempt to understand what art has meant to my life, and he succeeded in asking exactly the questions which made the words flow. I hope the reader will sense that attention which is there when father and son talk.

Thank you

Several people have contributed with invaluable help and support to realize this book. Sune, my other son, has edited, Birgitte Roll transcribed the recorded conversation and Trine Søndergaard made the text intelligible. Søren Damgaard and Liv Elinor did the brilliant graphic design and Clausen Grafisk printed and bound it with usual care. I thank you all from the bottom of my heart.

VISUAL ARTIST POUL R. WEILE – ASPECTS OF THE ARTIST'S WORK is written by Anne Christiansen, art historian and senior research associate at Odense City Museums. With her I have also experienced attention of the professional kind, because Anne has followed my work through all the years. Thank you so much, Anne.

Poul R. Weile, October 2011

*Memoirs from the
Academy: A glance
at the World, Digital
Photo (2009)*

VISUAL ARTIST POUL R. WEILE ASPECTS OF THE ARTIST'S WORK

Anne Christiansen

Senior Research Associate, Odense City Museums

Poul R. Weile, born 1954 in Nyborg and raised on Funen, is an out-and-out visual artist. By this I mean that he has chosen to work almost exclusively with his trade almost without caring about the fact that the livelihood in this unstable business could be supplemented by money from parallel jobs, contrary to what a lot of other artists have done and still do. This consistent attitude has been symptomatic of Poul Weile ever since 1979 when he made the crucial decision to drop his life as a wage earner and apply for a place at the Funen Art Academy. He was accepted immediately because of the documented con amore artwork he had done since he was a child. After the first year at the obligatory basic school of the academy (which focused exclusively on traditional drawing back then), Poul Weile had to choose a speciality. He decided to continue his education as a sculptor. However, characteristic of his independent – or rebellious, if you will – attitude, he did not restrict himself to the demand of the school which said that you should only aim at becoming either a painter or a sculptor. Poul Weile did what he thought was best for himself and therefore he cultivated his interest in

painting parallel to attending the sculpture classes at the Academy. This of course took place outside the parameters of the art institution. Therefore he masters both of the above-mentioned subject areas. After graduating in 1984, his curiosity has taken him to the frontiers of traditional visual art as it has been the case with a lot of his colleagues both those of his age and younger. After the student rebellion in 1968, questioning the traditional ideas of the authorities was a natural part of the Zeitgeist. For Poul Weile that has turned out to be very fruitfull. For many years he has effortlessly worked with drawing, graphics, painting, sculpture, installation art, happenings, performances, photography, and video art and he is not afraid to mix different modes of artistic expression. At the same time he happily draws on his extensive knowledge of art and culture of the past, just as he is not afraid to use everyday objects, kitsch and elements from his private life in his work. In this way he incorporates multiple layers of meaning into his works. Poul Weile can be characterized as a postmodern artist who is very much in tune with his time.

The Exhibition

"Shut Out on the Wedding Night", 1994

Poul Weile covers a wide field because he is of such an open nature. That is also why it is very important to him that his work should embrace widely. Because, as he puts it "...I make art for everybody. Everybody should get something out of my work. Nobody should feel stupid. That is my obligation to art." colleagues¹. One of the ways in which Poul Weile tries to get into contact with people is by involving them actively in his artworks, both physically and mentally. He did that for instance in the exhibition "Forskudt på Bryllupsnatten" ("Shut Out on the Wedding Night") at Kunsthallen Brandts in 1994. He made this in cooperation with his older colleague, visual artist Erik Gram:Hanssen. Because he was rooted in the avant-garde Eksperimental Art School (also known as the Eks-school), Gram:Hanssen had a conception of art which both matched and challenged Poul Weile who in turn inspired his colleague. They often cooperated during the years 1988-94 and they eagerly discussed what could "...get the recognition aspect of the art experience going. In other words, what does it take

to make the spectator feel enriched?"² The above-mentioned exhibition, which was an advanced space and video installation, at first seemed to be dealing with the themes sea and harbour but in particular it was about the uncertain fate of a woman. She is standing at the end of a harbour pier and seems to be contemplating if she should end her unhappy life. As the exhibition title indicates, she has been left by her loved one just as she thought they were going to live a long and happy life together. Weile & Gram:Hanssen staged their tableau in such a way that the visitors were sent on a long zigzag walk between rows of stretched ropes flanked by monitors showing takes of waves washing over a shore. Meanwhile you gradually got nearer to the video installation where the main story of the exhibition was shown. On four monitors, stacked on top of each other like a tower, you could see shots of the woman's head, upper and lower body and legs. The artists said that the installation was cubistic because the different parts of her body had been filmed at the same time but from various angles. In that way they referred to a style which first became known around 1910 in France with Pablo Picasso and Georges Braque as its main exponents. They offered their version of the complexity of the modern world with their many-faceted picture of a subject. Weile&Gram:Hanssen used a similar method in this exhibition concept. In keeping with their endeavours to engage the audience they refused to end their story by letting the videos loop. According to Poul Weile, the sea theme of the installation is rooted in his own family of sailors³. By including a part of his private history which

was physically present in the shape of his grandfather's schooner, the exhibition was added a personal angle that made its story particularly intimate. In the small book which Poul Weile calls a comment on the exhibition and not a catalogue⁴, one can find both text and illustrations from Viktor von Falk's sentimental novel "Shut Out on the Wedding Night" from around 1900⁵. Weile&Gram:Hanssen had found this piece of kitsch by coincidence and they thought it was so inspiring that they had to make it a part of the story. The two artists who were rooted in pop art, recognized something valuable in the simple and trivial. Poul Weile later described it as being "a childish love of some things...that are obvious and have had an influence on you childhood..."⁶



Statuettes

Around the time that Poul Weile realized "Shut Out on the Wedding Night", he also worked with the subject of complicated love in another way which was smaller and more tangible. This project

took the Greek-Roman mythology as its starting point and resulted among other things in a series of statuettes like "Apollon and Daphne", "Diana and Actaeon" and "Zeus and Danae" created in 1993-94⁷. In these works the artist is not just playing on the theme of the conflict between the statuette couples but also on the relation between the figures and their plinths. These small scale sculptures are about love and especially troublesome love, where divinely beautiful mortal women, nymphs or goddesses are worshipped by gods and demigods and where a conflict between the sexes often results in one of them transforming or being transformed into something untouchable and unattainable. The Roman author Ovid has described this in a captivating way in "Metamorphoses" from the 1st century A.D. Poul Weile takes his point of departure in modelling his figure in wax. He lets them appear expressive and sketchy with visible traces of fingers and modelling sticks which he then casts in bronze and as a contrast he makes rather large platforms of many-faceted and delicately crafted exotic wood to place them on. By doing so he turns the question of the relationship between artwork and plinth upside down and indirectly he asks the existential question-not just regarding the motives of the statuettes but life as such:- what is the main thing and what is secondary? In this subtle and postmodern way he plays with Ovid's theme of metamorphoses.

Sculptural Monuments

However, Poul Weile also manages the large format. He made his first monumental sculpture

You are right, Kathrine Sketch (2005)

called "Paulus" in 1995. This was an assignment he got after having won a competition arranged by Fredens Sogn, a parish in Odense, on the occasion of the 75th birthday of their church.⁸ The result was an open air bronze sculpture taller than a man representing St. Paul the Apostle. He is regarded as one of the two founders of the Christian church. The other one is St. Peter the Apostle. The artist has portrayed his namesake at exactly that moment when he – a terrible persecutor of Christians- is converted. According to the description in Paul's letter to the Galatians it happened "...when the one who set me apart from birth and called me by his grace was pleased to reveal his son in me so that I could preach him among the Gentiles."⁹ Poul Weile has chosen to interpret this not exactly detailed description of Paul's vision as a fictional light which is so powerful that it knocks him down. Furthermore the artist gives us an idea of what happened to Paul in that split second that changes him fundamentally. He lets one half of the figure appear grotesque, and rough while the other half appears human and naturalistic. In that way Poul continues to work with the question of transformation which was also the theme of the mythological statuettes. At the same time he succeeds in turning the story about Paul into something common, because we are all going to experience something at one time or another – religious or not – that will change our lifes forever.

Poul Weile's sculpture "Elle" from 1997 which Nordfyns Bank donated to the town of Bogense for its centenary, also plays on a legendary motif. According to the artist the title of the work just came to

him like a blissful inspiration, but it is nevertheless the French word for "she". "Elle" is an almost 2,5 metres tall bronze figure representing a liberated and sexy version of a mermaid. The artist has given her long, sensual and wavy hair, a shapely body and a seal's tail. She is depicted standing on a stylized crest of a wave and is leaning forward which makes her look as if she is floating through the fictitious water with the help from two seals made of light Carrara marble who support her forearms. To begin with the monument was placed in the inner part of Bogense Harbour in a small park which was designed by the artist but never finished. In 2007 however, it was moved to the outermost part of the harbour's left pier and from here she welcomes and bids farewell to all the ships that arrive at and leave Bogense's new, large marina¹⁰. To make landlubbers aware of the sculpture they have, very appropriately named the new path from the harbour to the pier "The Mermaid's Path". The mermaid motif automatically makes one think of 2 things: firstly the world-famous poet Hans Christian Andersen's touching fairy tale "The Little Mermaid" (1837) and secondly Edvard Eriksen's equally world famous endearing little bronze sculpture who represents the main character in the above-mentioned fairy tale and is placed at the water's edge on Langelinie in the port of Copenhagen. However, as a contrast to these works, there is no trace of sentimentality in Poul Weile's postmodern mermaid. On the contrary she appears as a self-assured modern woman who knows her own worth and is extremely aware of her feminine appearance with large, pointy breasts and the softly curved behind.

Where the two above-mentioned monuments are placed in impressive and peaceful surroundings, the very opposite is the case with Poul Weile's installation "Adapted Surroundings #1" (2000), which was commisioned by Odense Bys Kunstfond (The Art Foundation of Odense City) and intended for the extremely busy street Thomas B. Thriges Gade. The complex artwork consists of a pedestrian crossing with a special oblique layout and a traffic island, all of it designed by the artist. The pedestrian crossing is marked in the traditional way with black and white stripes but the traffic island is covered in grey and pink granite in combination with the yellow "Odense quarry tiles" and partly framed by a railing shaped by prefabricated, galvanized iron bars into which two identical, flat, greenish groups of bronze sculptures have been integrated. The sculptures are shaped like three co-ordinated draperies which look different depending on whether you look at the front or the back. This causes the pedestrian who is crossing to notice both the front of the sculpture which is closest to him and the back of the one furthest away because the two sculpture sections have been placed in a staggered manner and with their backs to each other. This refinement is possible because the pedestrian as a precaution has to zigzag through the traffic island at a calm pace. Poul Weile has created his sculptures with inspiration from something as grandiose as the sculptor Bertel Thorvaldsen's statue group "The Three Graces" (1817-19), a title which refers to the three goddesses of elegance and joy from the Greek mythology. Completely in tune with the spirit of classicism, the world famous

Danish artist made three naked graces, but Poul Weile's graces are rather abstract interpretations dressed in thin costumes through which you can faintly see the beautiful shapes of the female figures. To avoid making this composition seem too oldfashioned and delicate, Poul Weile has chosen to only show fragments of the figures, namely their lower body from hip to toes. He has said the following about his thoughts in connection with this work: "A classical sculpture consists of three parts [:] plinth, figure and drapery which can be a piece of cloth, a jar or some other accessory. In my version the plinth is the new decorated covering of the traffic island, the pedestrians crossing the street are the figures and the sculptures are the drapery...this is a sculpture which is always moving and changing" ¹¹. As in the exhibition "Shut Out on the Wedding Night", the artist is also involving the viewer actively in "Adapted Surroundings #1" because he becomes a user. The purpose of the installation was – officially- to create a connection for the pedestrians between the two parts of the medieval city centre which had been split in two by the street Thomas B. Thriges Gade around 1970. But Poul Weile describes this with a touch of irony as "cultures fight against materialism", that is an unfair fight between two sets of values ¹².

In his latest monumental artwork "Sail away to the land you know so well", which is to be revealed in the autumn of 2011, Poul Weile continues to work on the relationship between figure and framing and thereby he picks up the thread from "Adapted Surroundings #1". Poul Weile turns his

large bronze figure, a muscular man on a cloud, upside down, just like the famous German artist Georg Baselitz who was a big inspiration to the new generation of artists who revived the figurative expression in Denmark and became famous in the mid-eighties when they formed the artist group "De Unge Vilde" ("The Wild Young Ones") ¹³. Poul Weile's bronze sculpture is hung from a stand made of steel which gives the work the character of a drama. However the artist tones down the drama by, very poetically, letting the hollows in the cloud serve as shallow reservoirs for thirsty birds. "Sail Away..." is commissioned by Odense Municipality's Department for Citizens with Physical and Mental

Handicaps. It will be placed in Sedenhus, a so-called grow house for young physically and mentally disabled persons.

*From the studio,
Havnegade 19,
Odense (2006)*

The Artist Group

The Research Team / Prospect ART

When Odense Municipality wanted a sculpture in Sedenhus, they chose Poul Weile because of his great commitment to the mentally disabled. After having done some research into international studies of the artistic work of mentally disabled people, he formulated a project in 1996 aiming at involving artistically clever persons with mental handicaps. He had the view that we owe it to the mentally dis-



abled to treat them on equal terms with everybody else, that is as independent individuals who have a dignity of their own. As usual Poul Weile took the liberty to question the concept of normality. With support from The Ministry of Culture and Odense Municipality, the project was launched in the autumn of 1997 and continued until spring 1998¹⁴. It had the respectful title "The Artist Group The Research Team/ Prospect ART which placed those who were involved in a key position. Poul Weile elaborated on the purpose of the project in the following way: "It is absolutely not in the nature of this project that I am going to learn the mentally disabled how to make art. It takes its starting point in what they already do – and have done for many years – and thereby takes it seriously and places it in a context of an exhibition."¹⁵ The latter became a reality in the spring of 1998, when Fyns Udstillingsbygning for Kunst og Design (Funen's Art and Design Showroom), also known as "Filosofgangen" housed a large and versatile exhibition of works created by Prospect ART. Poul Weile took on the role as manager of the project until the carrying through of the exhibition and during the last 8-9 years he has functioned as its consultant.

Body Art

Poul Weile has a straightforward and unproblematic relationship with the naked human body and therefore he uses it in different ways as a motif in his art. In 2000 he did a series of works called "møller" (a humorous Funen word for "bottoms"). This was undoubtedly inspired by the French painter and performance art pioneer Yves Klein

and his work from the 1960s "Antropométrie" (a Greek word which means: measurement and study of the human body and its parts and capacities). These works were created in the following way: his female models covered their whole bodies or parts of them in paint, usually his patented "International Klein Blue" and then they made a coloured print on the canvas according to the directive of the artist. The creation of these body works, which belong in the borderland between graphics and painting, typically took place during performances but several of the séances were also filmed. Poul Weile proceeded with more discretion when he made his series "Møller" ("Bottoms") around 1999. They only exist as finished works and how they were made is not documented. They were made by using the naked behinds of men and women as a kind of printing plates. He let them all dip their behinds in pots of paint after which they made a print in either red or blue depending on their sex, on large sheets of paper. The abstract result was not easy to decode without previous knowledge-but when you were put on the track of the playful idea it simply compelled you to smile or laugh a little. Because it is also ok for art to have that effect on the viewer.

Poul Weile's naked-bottoms-sheets which were shown in an exhibition called "Møller på Møllen" ("Bottoms at the Mill") at Egeskov Mill in 1999 are related to works made by a couple of older and well-known artists, namely the Japanese-American multi-artist Yoko Ono's "Film No. 4 (Bottoms)" from 1966 and the Danish Eks School artist Paul Gernes' "Bagsider" ("Behinds") from 1969¹⁶. Yoko

Ono made 10 second shots of hundreds of male and female bottoms, all filmed from the same angle while they were walking on a treadmill and being interviewed about this odd experience. The result was an 80 minutes long film where the viewer will notice that after a while the monotonous repetition makes the picture disintegrate and turn into an abstract composition. Exactly the same thing happens when you look at Poul Weile's "Møller" ("Bottoms"). As a contrast, Paul Gernes's ten one-off black-and-white photographs seem alone, but they provoke you because of what they are: pictures of naked male and female behinds and in some places genitals seen from the underside of the glass plate on which they were placed.

What these different types of body art have in common is their experimental and barrier-breaking relationship with the human body whose private parts rarely have been depicted by artists in a frank way because of the morals of Christian culture. That is also why they have often been characterized as being pornographic. In this context it is important to recall the versatile artist Wilhelm Freddie and his dogged fight for his right to depict sexuality in his works in the period 1936 - 1963. Several of his artworks were confiscated and he was imposed a number of fines before his prolonged confrontation with the authorities finally resulted in the anti-pornography law being abolished in Denmark which was one of the first countries in the world to do so in 1969. While Freddie fought a rather lonely battle for his views for more than 25 years, the rebellion against the authorities in the 1960s was in the nature of a collective movement which especially

manifested itself among the young visual artists. In 1996, Poul Weile and Erik Gram:Hanssen experimented humorously with the concept of Body Art in connection with the artist group Unforgettable Grünhorse's exhibition which among other places was shown at Filosofgangen in Odense¹⁷. One of the works was an installation which included a living female model. She was standing behind a screen which had a hole shaped as a bikini top through which you could see her naked breasts and if you touched the attributes it activated a recitation of a poem by the Czech-German poet Rainer Maria Rilke. Laughingly Poul Weile has told the story about an exhibition guest who bursted with anger because he got upset about the close contact with the breasts which he had not realized were made of flesh and blood¹⁸.

In the work "Navel-Scan" which was made during the II. International Performance Festival in Odense in 1999, Poul Weile focused on navels. In connection with that event the artist encouraged passers-by to show their navels, get it scanned and immediately afterwards have it made public on the internet. Together with all the other netsurfers, the participants could then see all of the navel scans and possibly recognize their own. In contrast to Yoko Ono's and Paul Gernes' above-mentioned preoccupation with the intimate parts of the body, Poul Weile concerned himself with a mostly unnoticed but literally vital part of the body: the reminiscence of the lifeline to our mother during our embryonic stage.

The Installation "Home", 2010

"Home" (2010) is one of Poul Weile's latest works. In a way it sums up all of the different things he has worked with throughout his long career. Apparently it is something as trivial as some handfuls of china figures placed on a dining table. On closer inspection it turns out that the artist has manipulated these objects of art which - considering their lack of artistic qualities - must be characterized as kitsch. Something which Poul Weile as mentioned has a fondness for and which he likes to incorporate into his works as a kind of comment referring to a naive preference for bric-a-brac that the dogma about "the good taste" to a great extent has taught the middle classes to dissociate themselves from. That is until the pop artists lead by the Englishman Richard Hamilton focused their attention on "the popular, the superficial, the replaceable, the cheap, the mass-produced, the youthful, the witty, the sexy, the smart, romantic". In "Home" Poul Weile has decomposed the china figures. He has cut them to pieces and put them back together again thereby turning them into new, weird creatures. To emphasize the homelike atmosphere which the title of the installation refers to, the artist has provided the white table top with coffee stains, while a video showing the faces of women telling about the concept of home in different languages, is projected on the arrangement. In that way, Poul Weile succeeds in embedding a lot of different layers of meaning into "Home" as well as a lot of humour just as he has made the language element of the installation international and therefore in tune with the globalized spirit of today.

Acknowledgements

The monuments "Adapted Surroundings #1" and "Elle" were strong contributory factors to why Poul Weile was awarded the Fyns Amts Kunstpris in 2000, but he was also awarded the prize because of his "extensive and versatile work with art"¹⁹. The bronze model of "Adapted Surroundings #1" was purchased by Fyns Kunstmuseum (Funen Art Museum) in 2002, whereas the artist generously gave the original plaster models of "Elle" and "Heads Down" to the museum in 2008²⁰. "Heads Down" was originally made for the exhibition "Fall. Poul R. Weile. Fyns Amts Kunstpris 2000" at Brandts Klædefabrik. Here the investment company Norden saw the artwork and commissioned it for their patio on Odense Harbour. Poul Weile extended the work and turned it into a wall decoration consisting of five bronze heads placed on a zinc shelf under which three identical reliefs of walking, headless zinc figures were placed. At the same time the artist also gave the work a new title: "Five Steps Toward Neverending Joy". Unfortunately the company went bankrupt and the project had to be given up. But in 2008 it ended up at Nyborg Gymnasium where it now hangs on one of the school's yellow brick walls.

Conclusion

Over the years, his work as an artist has been of such great importance to Poul Weile, that he has not taken the energy and time to make an autobiography until now, in 2010-11, at the age of 57. This publication, in the form of an interview, has been made with the assistance of his sons Sune



and Nicolai. The publication which documents the extensive and versatile work of the artist will undoubtedly be appreciated by the many who have followed his artistic career and many results, just as it will be of great benefit to his future audience. Poul Weile has decided to publish his autobiography in four languages - Danish, German, English and Chinese- in recognition of the fact that his field of activity and network has grown globally. Thus it will now be possible for an international audience to gain an insight into the ideas which this Danish artist has about his wide-ranging work.

It is symptomatic that the autobiography is published just at this point when Poul Weile is pulling up stakes and leaving homelike Funen in favour of a life in Berlin. Since the fall of the Berlin Wall in 1989, the German capital has become a flourishing international center for art and culture, something which Poul Weile knows from experience because he has alternated between Odense and the German metropole since 2008. But now he has chosen a life in Berlin and all the challenges which that involves. Good Luck!

Anne Christiansen

Senior Research Associate, Odense City Museums

1. Bo Frimodt: "Mal et billede og vind 100.000 skattefrie kroner" in: "Ugeavisen" May 14th 2003.
2. Bue Nordström (text): "Blindværker". Forlaget Brandts Klædefabrik 1996, upag.
3. A conversation between the artist and the au-

thor on June 28th 2011. The author has been given a lot of information on this and on other occasions by the artist who has been talking frankly about his life and work.

4. Email from Poul Weile to the author on July 5th 2011.
5. Karsten Ohrt and Lise Seisbøll (ed.): "Forskudt på Bryllupsnatten". Kunsthallen Brandts Klædefabrik 1994.
6. Bente Dalgaard: "Gudinderne fra Italien" in: "Fyens Stiftstidende" June 3rd 2000.
7. Bue Nordström (text), op. cit., upag.
8. Niels Chr. Andersen: "Sognets Paulus" in: "Fyens Stiftstidende" September 18th 1995 and an email from the artist on July 8th 2011.
9. "Bibelen". Det Danske Bibelselskab 1992, Gal. 1.16.
10. Anne Christiansen: "Fyns Kunstmuseum". Forlaget Odense Bys Museer 2011, p. 135.
11. Bente Dalgaard: "Kunst i forbifarten" in: "Fyens Stiftstidende" June 16th 2000.
12. Bente Dalgaard op. cit., June 3rd 2000.
13. Conversation between the artist and the author June 28th 2011.
14. Erik Gram:Hanssen & Poul R. Weile: "North-Information. forskerholdet v/ Prospect ART". No. 265 ("North ArtMagazine" no. 22). Roskilde 1998, p. 2.
15. Poul R. Weile: "Kronik. Kunst som livsprojekt" in: "Fyens Stiftstidende" March 25th 1998.
16. Despite the numbering of the work, Yoko Ono only made one "Bottoms" film. but in two versions a short and a long one. The original short version is 5 minutes long and has no sound,

RESISTING REPETITION AND FIGHTING FOR THE COPY

Dialog between Nicolai Weile and Poul R. Weile

N: Seen from the outside, your collected works may seem quite messy because you use so many different ways of expressing yourself artistically. Why do you do that?

P: I've never thought about it that way, but I think it's an interesting question. Picasso once said: "I hate copying myself". I don't mind taking from everything I see and to steal left, right and centre, but I get alarmed if I have the feeling that I'm copying myself. My art may seem fragmented with a lot of different modes of expression and different angles to the same theme, but that has been my way of doing it. I want to avoid that it gets too claustrophobic. If I feel that I am repeating myself, I will often start working with completely different materials. I worked with Erik Gram:Hanssen for many years. When we ceased cooperating, I completely stopped using the form of expression which we had developed and refined for ten years. But I used the break-up as a positive occasion to start on something new instead of copying myself and the work we had done together. It was a tremendous break-up. That I could see, when I looked at the photographs from back then. Lately I am once again ready to continue

where I left off. The way in which we worked together may return but in a new form.

N: For example you did *Fight for the Copy*. What was the idea behind that art work?

P: *Fight for the Copy* was a overall title for a series of works. The idea was to consciously work with copying art and kitsch and transform it into our own expression. At that time there was a lot of debate in the art world about the subject of copying each other and art history. This postmodern philosophy created a sort of negative and despairing atmosphere among artists. Often they said "That has been done before" as a way of rejecting the work. But the point is that everything has been done before. We tried to emphasize that and say: Hey guys, we copy all the time, but that's cool as long as we don't copy ourselves!"

Once, Yves Klein made a number of art works with wheel tracks from a Volkswagen. He spray painted some canvases with a blue colour which he had invented and even taken out a patent for and then he drove the VW around on the canvases. When

we did our billboards – the street signs which were part of the project called *Street Signs in Copenhagen* we decided to use my VW in almost the same way. I drove and Erik spray painted the tires instead of the canvas. In big letters we wrote "Fight for the Copy". It was of course a comment to Yves Klein. But while he worked in his formal universe with his patented "Klein Blue", we used a lot of colours in our street signs.

That which I don't want to look at is what I have to look at

N: How do you come up with the ideas for your works? Where does your art come from?

P: To me making art is a procedure of confronting my own Self and my blind spots; working to become conscious about what I don't choose – both in my work and in life. What I don't want to see, I force myself to see, otherwise I can't do my art. That's my art philosophy.

Fundamentally you can't change other people and you can't change their knowledge of the world. If you are very lucky you might change your own a

little bit, but only if you look yourself in the eye. That what I use art for. For many years I have tried to follow that which I spontaneously don't choose in my works. It often takes me to a work and a place where I can't recognize myself at all.

The aspect of cognition stems from creativity or how to create something. All humans contain that -including wanting to do it. But transforming this into art is a conscious attempt to reach beyond yourself. An attempt to turn something private into something common. You attempt to place private recognitions in a bigger context.

N: How do you understand the development of the relationship between the private and the public?

P: When children begin to draw, I think they try to define themselves in the world. You place yourself in the world by making some drawings and say: "Here I am, here are my parents, here is my house – this is my world." You work with inner patterns. Most children stop drawing when they reach puberty. I think that happens either because they have drawn themselves into their own universe or because their universe has become so complicated that they are no longer capable of drawing it. But some of us continue to draw as a way of communicating, with ourselves as well as with the world around us. Others do it with music or singing. Some people stop communicating like that all together and use language alone.

N: Do you think that has something to do with shyness?

P: Basically, art is about communicating with yourself. Some people misunderstand art because they

think it's propaganda. They think my inspiration comes straight from heaven. But that is a complete misunderstanding of the concept of inspiration. Inspiration is impressions which I register and art is what happens when I give these impressions an expression. If you want to teach others something through artistic expression, I see it as the opposite of art-and that is propaganda. Art is a kind of self-communication which you succeed in making public - or at least you try to.

My work has always been about the intimate things, for example the relationship between men and women. It has always interested me how we understand the two sexes and how they hook up. We create a community and then we decide on who should be in control. I find that extremely interesting and trying to understand that structure has always been a fundamental part of my art. In a wider context that also involves the way we behave in our national and global societies.

The work which reflects the artist and the viewer

N: Where does the urge to present the work to others come from?

P: Of course there is an element of self-exposure in it, but also an aspect of communication. For my part it is connected to my interest in debate and communication. I was raised to see that as a part of being a person. You should communicate something; be in a ongoing dialogue with your surroundings. And as an artist that is indeed what I am doing.

N: But you do not send off your works with messages?

P: My works are interpreted in a lot of ways. And

my works contain both messages and comments about society but I don't see that as rigid social criticism. My early work contained that, for example *Forslag til forskønnelse af indemiljøet i vores danske parcerhuskvarterer* (*Proposal for beautification for the indoor climate of our Danish suburban neighbourhoods*). I have never worked as a social critic. It's more that I wonder why we can't get along as human beings. Today I see a work of art as a kind of mirror. I want the work to open up, so that there is room for the viewer in it. The more I can open up the work, the more chords of realization that I can strike in every single viewer – where you recognize yourself in the work and use it as a kind of mirror- the more successful I think it is. That is what I want to achieve most of all.

N: Are you trying to make the work ambiguous - or polyambiguous?

P: I think it's about sensuality: Although my works don't always seem sensual, because they are constructed as well, I still think that the degree of my own presence during the process is of importance. If I am attentive, totally present, when I create my work, then it is possible that the viewer can also be attentive when he/she interprets it. At the same time, the process is a movement, where I have noticed that the more I add, the more the result stagnates. That's why I like to give my works a somewhat random look with cracks or gaps. That gives the viewer a possibility to enter the work and analyze it further.

N: A lot of artists experience that people read all sorts of things into their art, which they haven't no-

ticed or thought about themselves. Have you had experiences like that?

P: I often have, and that happens exactly because the viewer approaches the work with his own story, his own experience. The viewer has his own experiences and realizations as starting points for his analysis of the work. Conversations based on that are very interesting. They expand my own understanding of my work.

Art is like sexual contact

N: Your works often contain sexual references – some might even say they are predominant?

P: Sexuality is of great importance to how we are together. So of course this theme will occupy an artist whose work is based on the dialogue between human beings. It's interesting to analyze the obvious truths in the way we deal with each other. To ask yourself why sexual intimacy is so important. Is it just because we have to continue our family? That does not explain why we like this close physical contact. Of course there is a feeling of safety connected to the closeness from when we were children. But I also think that we are searching back to the close contact we had to our mother before the navel chord was cut . After that we are alone - forever. The places on our body with which we prefer to get into contact with others are also the places where the skin is thinnest, and metaphores for sexual intercourse are often also about becoming one.

The project *Navel-Scan* was an attempt to explore the public and the private part of the body. The navel is the borderline between the two. What ex-

actly is the navel? It's the last place where you are directly attatched to another human being. I think that's what we are attempting to go back to in the sexual act. We try to get into 100% contact with another person again. And when we have children ourselves, we relive this feeling.

N: What kind of influence does these observations have on your artistic expression?

P: Art is like sexual contact. They are both a kind of communication where we try to touch each other and understand without words. The work becomes a kind of big semitransparent membrane which the artist and the viewer reach their hands into but there is always a thin film in the way. The work is the thin film. We will never again come into symbiotic contact with another human being like when we were in our mother's stomach. Instead we use language, we use pictures, we use sex - to achieve that close contact.

In the work *Navel-Scan*, I scanned navels with a hand scanner and uploaded them on the internet to discuss this problem and clarify the dilemma. The navel is a no-man's land. It is situated right between the private and the public spheres. The private is below the navel and the public is above. The navel is placed in a weird in-between place. And those in-between places, in the real world as well as the metaphorical ones, have always interested me.

Between art and kitsch

N: Can you give examples of other gaps?

P: The gap between kitsch and art has influenced my whole production. When is something kitsch

and when is it art? And why? I've noticed that the borderline between the two is extremely vague. Objects can move across it freely. Art can become kitsch – and kitsch can become art. What defines the object is the context, the artist and the viewer.

N: You've been collecting kitsch for many years and have made different kitsch arrangements. How do you work with it today?

P: Right now I like to mix art and kitsch. I used to keep them separated in my works. In my photographic arrangements or compound artworks I separated the two and only used kitsch. In my collages I have experimented with mixing the elements. A few times I've combined art and kitsch in my three dimensional works, for example by compounding kitsch elements with a sculpture as part of the artwork. At the moment I'm working on making these elements melt together physically with the help of computer technology. I'm very interested in trying to make art and kitsch become one.

The redeeming glasses of humour

N: Has that got something to do with the people who decide what is kitsch and what is art? Is it also a kind of dialogue with them?

P: As I have gotten older, I have become more and more convinced that what you call art is dependent on taste. And not least the market. I have always liked to tease the people who think that they have all the answers and definitions and to make them laugh. Preferably at themselves. Teasing can give your self-image a little push. I have always liked that. I don't know why but I'm such a tease.

N: Is that when the perfect facade cracks?

P: Yes, I like that a lot. I like to experiment with the role that artists have in our society and the roles that we, as artists, get. Some of my performances deal with that. I don't see myself as a provocateur but I like to scratch up my own self-image and artistic identity, but also the self-image of the art scene. For instance, I did a performance where you could buy the hair and beard of the artist, *Artist Sells Personal Goods*. It was a leaflet like the ones they make to sell coin collections." Tick off the items you'd like and send it in". The original idea was to distribute it to people with other brochures. But when I thought about the concept again, I realized that the group of people that I wanted to communicate with were connected with the art institution and therefore I put it into that context. At Brandts Klaedefabrik I placed a large glass case that looked like a showcase from a shop and I was wearing my salesman suit and smiling my salesman smile – I looked like a paraphrase of a salesman.

N: A general theme in your art is humour and a special subtlety. Do you use humour on purpose or is just something that happens?

P: Basically I think that we need to laugh at the world and the weird and incomprehensible things that happen in it. Some of the ways in which we treat each other are so absurd and unbelievable that you have to look at it through the redeeming glasses of humour to make it less tragic.

N: Is that a survival strategy?

P: Yes, you could call it that.

N: Maybe that's connected with your ability to see things from the outside? When you work, do you sometimes see yourself and your role from the outside?

P: I like to play with my role and my outer appearance. Sometimes I look like a banker, at other times I am the prototypical artist. Roles are something which we give each other, so that it becomes easier to navigate in a complex world. If I decide to ignore the role that I have been given it will intensify the attention of the people around me and maybe prompt them to take a closer look at their own role. I also work with performance, and seeing yourself from the outside and using that in your work is a part of performance art. My collected works are me.

Attacking the same problem with new weapons

N: I would like to talk about the changes you make when it comes to materials and modes of expression. Do you work with obstructions in that connection?

P: If I have done the same thing for too long, I think that my artistic expression somehow stagnates. It's like the material takes over the expression. Then I simply don't think that my works hold their standard high enough. My trip to Iceland is a good example of that. I was staying for a month and I decided to make three drawings every day. But after 2 weeks I leafed through the 30-40 drawings to analyze what I had and hadn't done. And then I stopped immediately. The idea was that they should be spontaneous and I'd rather stop than start rationalizing and looking back. Instead

I began developing the project around Metropolen which then became *List & AST & List* which was held at Nordens Hus (The Nordic House) during the Reykjavik ARTS Festival in 2009.

N: When the engineer takes over you feel that creativity stops? Then you get tired of it?

P: I wouldn't use the word tired, but exploration, curiosity, direct dialogue, attention and presence – all of that is very important to me. I experience that when I alternate between different ways of expression. I attack the same problems with new weapons, so to speak. I see it as a privilege that I can change my expression every time I feel stuck. My art is my life – and life develops itself all the time.

N: How do you feel about the finished work?

P: When I finish a work I feel extremely happy. Without any modesty I always think it's the best I've ever done. You have to feel like that as an artist. I want that feeling every time and I actually do feel like that with most of my work. I only dislike a few of my works today. I do know that I could have done some things differently but it's always like that. That's only human.

N: What gets you started on a work? How do you get the idea that it's time to start doing something?

P: Well, it started with the first artwork, and that got me started on the next and the one after that etc. Not because I'm not satisfied with the work but because the problems can be approached in a new or different way. During the process, new angles or themes will pop up and if you incorporate them into the present work it will end up as nothing. On

the contrary, it has to become the stepping stone for a new work. To me it's the work as a whole which hangs together- my complete works so far- and it will probably be like that until the day I die. It's one long continuous communication and story about myself and the people close to me.

N: Sometimes you probably feel uninspired. What do you do then?

P: Then I do nothing. I take a look around me and then it comes automatically. Feeling uninspired is something that happens very rarely. Often I choose a different material or return to something I've worked on before. If I haven't done any bronze work for some time I'll think of new ways to work on bronze. It's the same with photos, drawings and paintings.

N: In your art you've worked with all kinds of media. How do you work when you include a new media?

P: It's particularly exciting when a new media is made democratic: when all these things like video cameras and scanners which - due to economy and complex production processes - used to be the prerogative of the few suddenly become available to common people. The internet and digitalization have also created new possibilities. I'm interested in exploring what things these media have made possible - things that used to be impossible. I find that extremely interesting. This expanded reflection of reality. And every time something new appears, I ask myself: What is possible now? What can you do with a computer that you couldn't do with a

typewriter? Or the hand scanner – digital reading – how is that better than a copy machine or a camera? How can I use this media to expand my artistic effects? What opportunities does this give to us that people haven't had before?

Walking down unknown paths

N: Do you strive to achieve a flow? These glimpses of 100% concentration?

P: I can't work on something for very long unless I feel 100% committed to it. I have to become one with the whole process. I think that's what it is to be an artist. And I project that onto everything else that I do. And of course that creates chaos.

I'm totally concentrated on creating and I work analytically. In 1990 Jacques Derrida curated an exhibition at the Louvre, a collection of drawings called *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. I think you and I saw it together. I was very fascinated by the works but also by the texts in the catalogue. After that I read a lot of literature on Deconstructivism. That was epoch-making for how I work with art. I am very focused on what I choose and what I don't choose.

Often I choose particular solutions automatically. In the beginning of a process I choose all that I recognize as my own expression and then I'm extremely focused on what I drop. Which possibilities am I unable to see in this painting or this sculpture? My paintings clearly contain several layers which have nothing to do with each other at first sight, but some of the traces or layers communicate with each other. Or you could say that they communicate between the layers – in the gaps. And when I create

a layer I think a lot about the possibilities which that might contain. I look at what I choose first and why and what I drop and why I drop it. Usually I try and follow the path made of things I have not chosen which lead to other things I have not chosen and finally I can't move any further. Then my work is finished.



Subsequently I've noticed that the work becomes more and more invisible to me because it becomes more and more alienated from me. Because I choose things that I originally had rejected, I get to know an unknown side of myself.

Peter Eriksen, art reviewer at Fyens Stiftstidende, asked me when I knew that a work was finished and I answered: Not until I feel completely alienated from the work. And that provoked him, or he didn't understand what I was saying. But maybe I didn't understand what I was saying myself, but I understand it better now. It certainly is a strange



way of working. Others choose what they know and, develop and refine it. I choose what I don't know and what seems strange to me all the time and go off at a strange tangent.

Different depths of insight

N: When you start on a work, you can't visualize the finished picture in your head. Is that something you work toward?

P: It simply is the communication between the different layers that I put on the picture or in the sculpture. I also try to inculcate it into my sculpture work. The sculpture contains three classic forms that I've always grappled with: plinth, drapery and figuration. How do you reorganize the meaning of those three elements? What happens in the sculpture when you reorganize its meaning? How small a figuration does it take to make it equal to the plinth? You see it as an object in the room, a giant plinth for instance *Den glade giver* (*The Happy Giver*) and *Skulptur nr. 538 til forglemmelse af mig selv* (*Sculpture No. 538 forgetting myself*). There I made some really beautiful plinths and the drapery was also rather dominant and almost turned the figuration into an appendage. It somehow became difficult to decide what part was the actual sculpture.

N: The average viewer, the one who hasn't got a degree in art theory, would probably say: This is weird. The plinth is huge and the sculpture is so tiny compared to the other parts. They may feel somewhat alienated towards it while an art critic probably would say that it's a comment to a particular debate. Some of your works are very accessible. Everybody can recognize themselves in them, they open up. But I suppose you could say that some of your works only address a particular segment or make sense to few people?

P: I always try to reach out to as many as possible. I

try to communicate with everybody. The plinths in that series were beautiful in themselves. They look like furniture and you can simply enjoy that aspect. Then you can wonder about the other things. I strive to make my works contain several layers that communicate with different depths of insight into the role of art in our lives.

My sculpture *Paulus* outside the church Fredens Kirke in Odense is an example of that. First you think that it's strange that he's standing on that weird plinth. A man standing on his head, as if he has fallen from the sky, half man – half machine. But actually it's just a very concrete interpretation of the conversion of Paul. Suddenly the whole world is upside down. I interpret the conversion of Paul as a metaphor for how we deal with the choices we have to make in life. Do we close our eyes to what we recognize and continue down a beaten track. Or do we open our eyes and take the consequence although it is dangerous and insecure to change your life radically?

N: But don't you run the risk of becoming too theoretical? Or is it just about working on different levels?

P: You should never be afraid of acquiring theoretical knowledge. Knowledge is power-also power over yourself. I take great care that the theoretical knowledge I acquire doesn't stand in the way of my artistic expression. I grew up in an ordinary working class home with no interest in art and aesthetic theories. That's also why the problem of kitsch interests me so much. Why do people get the things

that they do for their homes? Often it's about something extremely personal when you fall for a little kitten made of china or a cheap copy of an antique sculpture. Maybe you want to show that you belong to a specific community – the object signals a certain set of values to friends and family. The other day, I met a guy who was designing his new home. He told me that he had an empty space on his wall. A painting is going to hang there. He just has to find the right picture and that might take him a month or several years. I think that's a wonderful way of thinking. This idea of waiting for the right thing. He doesn't just want to fill up his home with stuff, he lets it grow with things that mean something to him. I respect that.

The Art of Reaching

Beyond the Exhibition Experience

N: But isn't it a romantic idea that you encounter a work and think: This artwork appeals to me – never mind about the rest?

P: I think people try to create coherence in their lives and the objects that they get for their homes should support that coherence. At the same time we have the cliché that art should match the sofas. I think that's true. Sometimes I also see artwork that makes me think: "I wouldn't want that in my home." People often say it as if they're a bit ashamed of themselves. But they are not supposed to have it at home. If it is a work that you see at a museum or in an exhibition hall that's mostly not the intention. There are several versions of artistic expression. Some works are made to hang in your home if you like it. That's one kind of art. Another

one is what you see at an exhibition where you take the experience with you when you leave. And I think it's interesting to keep the two ways of approaching art separated.

When I received the art prize Fyns Amts Kunstris, I made an installation at Brandts Klædefabrik which I called *-fald (-Fall)*. Back then I was working with the conflict between art in the private home and art in the exhibition hall, where you only take home the experience.

N: But what do you mainly do? Do you make art for private homes or museums?

P: I mainly make art for private homes. I like the idea that my works are in close contact with the viewer on a long-term basis. I want to discuss the many ways in which you can see and understand art. Art is so much more than just an exhibition experience: You walk in and get shocked, you leave and then you get shocked again. Actually I think that the idea about getting shocked or shaken is a romantic idea about the importance of being forced away from your bourgeois dullness.

N: Why?

P: Why should you be forced away from your bourgeois dullness? To me that's like removing your own self from the social context. That means that, as an artist, you should teach others about how stupid or blind they are. That is a revivalist way of thinking. I don't see the point in that. The work *Feets delay* was part of my installation *-Fall*. That was a live shooting of the moving feet of the visitors. On a screen the guests could watch their own

feet with delay and see how much time they had used in front of each work.

As an artist it is frustrating when something is placed in the wrong context. Hundreds of years ago art was made to decorate the castles of the aristocracy. That was the only context in which you could put art. Sometimes a painting was made to hang in the same place for many years and as an artist you thought about that. That's why there has to be something for the viewer to discover and reflect himself in during the time that he is around the work. In other words, the work develops over time synchronously with his time. That's a good artwork, I think. But when you place it in an exhibition space, where people look at it for maximum 30 seconds, the viewer will never get to know the work. A big discrepancy is created between the intention of the artist and the way it is communicated. It is this contrast that I wanted to start a debate about with the installation *-Fall*. How do we relate to art and the art institution which somehow is turned into an assertion?

N: If you only spend 30 seconds in front of a picture then there is no time to get to know and feel the membrane which you mentioned earlier. So is it possible to imagine that art created specifically for an exhibition space - art which is more aggressive and easier to interpret, "entertainment art" - is more suitable?

P: That's exactly what's happened during the last few years. That's what the exhibition halls want. And you ask me, whom I prefer to make art for.

Paulus was made because I'd been thinking about that among other things. I'd taken into consideration that this work was going to be placed in a public space and would communicate with a lot of people. It would become a part of their lives and movements and part of the self-perception of the neighbourhood. That made more sense to me than to do installations for exhibition spaces. I'd just finished an installation at Brandts Klædefabrik called *Forskudt på Bryllupsnatten* (*Shut Out on the Wedding Night*), and that made me think about where I wanted to go with my art. Making installations no longer satisfied me. I wanted to communicate in a more intimate way.

N: But earlier on you said that the artist shouldn't try and manipulate people. But I assume that you would like people to be moveable?

P: I don't think that it should take people to a specific place – there is a big difference. It's good if the work makes you feel yourself. If it makes you ask yourself : what did it take to make you leave your family, your home, everything you know, in order to go somewhere completely unknown where you don't know the language, you have a different skin colour and you just know that this is going to be very, very hard. What did it actually take for you to do that? If more Europeans asked themselves that question, maybe they would be kinder to people who came to Europe.

N: But do you think the artist can do that?

P: Not in a rigid way, as propaganda. But I will be happy if one of my artworks can make people think about that.

From Thorvaldsen to Adapted Surroundings

N: Are you working towards an increased degree of abstraction in your big sculptures?

P: You could say that. After *Elle* I made *Adapted Surroundings Number One*. The figuration itself is the people who stand on the plinth and wait and thereby makes the sculpture forever alive and moveable. A classic sculpture consists of a figuration, a depiction of persons or animals, a plinth which is where the figure meets the world around it, a fundament that limits the space of the sculpture. And then you have the third element, the drapery which supports or discusses the figure. In *Adapted Surroundings* I left out the figuration because the pedestrian crossing is the key element of the sculpture. I made the plinth and the drapery – the people who wait in the traffic island are the figuration. The pavement is made of the granite flagstones that the Municipality of Odense has decided to use all over the city and some of the yellow tiles that Odense traditionally is known for. In that way the work contains some history. I've mixed the flagstones and tiles in a pattern inspired by Africa and Arabia.

N: As a political comment?

P: It involves the city and the people in it. That's why it's called *Adapted Surroundings*. My job was to create a space in the crossroads between Thomas B. Thriges Gade and Hans Jensens Straede which could be interesting for people waiting for the green lights. It is one of the few pedestrian crossings in Odense which is not synchronized. You have to wait in the traffic island and that was what got me started. I decided to include the people who were waiting as an installation.

N: But how many people do actually realize that they are a figuration?

P: When it comes to art, you experience what you want. Actually it is just a pedestrian crossing with six bronze sculptures and a nice pattern made of tiles and flagstones. Nobody probably notices that it's a paraphrase on The Three Graces. Thorvaldsen made them twice, early in his career and then again shortly before he died. The Graces are three female archetypes from Greek mythology. Because of that there's also a discussion about women in *Adapted Surroundings*. But also a discussion about fame.

N: How is it a discussion about fame?

P: When Hans Christian Andersen was a young and unknown poet he went on a "grand tour", like a lot of other Danish artists. He visited the world famous Thorvaldsen. He produced marble and bronze sculptures for the whole world. Thorvaldsen was a bit reserved towards the strange young poet. He was polite but I don't think they ever became friends. Foreigners don't know who Thorvaldsen is today unless they are art experts. But everybody knows who Hans Christian Andersen is. Only a few know of Thorvaldsen and of the fact that he was Danish. It's got nothing to do with the quality of his work but Hans Christian Andersen had a special talent for telling stories about what it's like to be human. What I'd like to discuss in *Adapted Surroundings* is the humility of the artist towards those who go to see you, to talk and to learn. You have to be careful about that and not get too absorbed by your own fame or smugness.

Muses and Models

N: I have this prejudice against artists that they are surrounded by women – or muses. Do you have muses?

P: Yes. I've always had muses.

N: Is the muse also the model?

P: The model often becomes a muse also. *Elle* would not have been *Elle* if I hadn't had that little dancer as a model. She was also very inspiring to be with. She would often sit in the studio and talk about all sorts of things. Physically she was very small but she played a very big part in the process with the sculpture.

N: The model was so small and *Elle* became so big. The sculpture also has a huge personality. It's very powerful?

P: That's because she was so incredibly inspiring. The relationship between model and artist can become very close. It has been like that with the models I've worked with. The model for *Paulus* was a racing cyclist. He was an old friend, and the portrait is my brother.

Heading for the Abstract Body

N: How do you avoid going beyond the bounds between art and the banal or pornographic in your works? I can see that you're playing at that boundary.

P: I think it has something to do with the way I was brought up. I don't want to cross that boundary. It's not interesting. I think it's important to explore boundaries, artistically but also socially. I think our society is becoming more and more narrow-minded and reserved. At the same time a kind of pornifi-

cation is taking over the public space and also the private for that matter. The polarization has become bigger. I work with forms in a more abstract way now. It really started with *Elle* and *Five Steps Towards Neverending Joy* with the modeled heads and stylized bodies. I think that the complex interaction between the shapes of the body is incredibly interesting and I like to use the body as a starting point for my experiments with the sculptural shapes.

N: Are your persons a kind of archetypes?

P: The sculpture *Elle* is exaggerated in some places. The breasts are almost tremendous – after all she is a mermaid. The mermaid embodies men's longing for women. That's what I reflect on when I make the over-sized breasts that almost ends as bird's heads and the tight little behind. That's an exaggerated female ideal.

N: Are you heading towards a non-figurative artistic expression?

P: There is a degree of abstraction. I like to ignore the recognizable body and instead achieve a correlation between forms where the body is still important as inspiration and basis. A few dots and strokes and immediately you see a face, and if you distribute the strokes in the right way – it doesn't take a lot of strokes - then you have a body, an arm, some legs. We want to see our reflection in the things around us.

The Ladies Circle of the Holy Hieronymus

N: Do you have particular role models? You mentioned Thorvaldsen, but is he a role model?

P: Throughout my career I have had one very special role model, whom I encountered when I was a young artist. I was 25 years old when I started at the academy but I thought that the classes lacked theory. I came across the book *Den hellige Hieronymus' damekreds* (*The Ladies Circle of the Holy Hieronymus*) by the artist Richard Winther. That book has been an important pivotal point of my way of doing things. I think he is one of the greatest Danish artists. He is one of the few artists of my time, or during the last many years, who's been world-class.

N: Do your works bear a resemblance to his works?

P: For some time they did, of course. He was a one of my big idols and he still is. He has been very inspiring. Especially one of the chapters of the book has had a decisive influence on how I've acted throughout my artistic career. It's that chapter where he writes about inner and outer ambitions. The outer ambitions are about recognition, about presentation and career. The inner ambitions are about understanding the work itself, understanding what you do, recognizing the artistic trade. For Richard Winther there is no doubt that the inner ambitions are the most interesting and I totally agree with him. I've always followed that. Of course I've had to get the works out there to make a living out of it. I've sold what I could as easily and quickly as possible. Because it's something that has never interested me.

N: Is it all about your own research?

P: Yes, my own research into the work itself, into its distribution of forms and the recognition inherent in the work and the recognition of the world

around you in the work. That's what's always pre-occupied me. I think that's the most interesting aspect.

N: At one time you were very inspired by Deconstructivism. Do you have any role models within that theory?

P: Some architects work with it but I haven't met any artists besides myself. Because I still do it. From the mid-80's and until the mid-90's I worked closely with Erik Gram:Hanssen and deconstruction was a method we used to make it function as a work. But we weren't "holding hands" while we were drawing. It's not possible to make a very expressive or emotional art piece if you share the work between you. But if you have a model and you work with different tracks, a third meaning will crop up where the tracks cross each other. Derrida developed a literary analysis that went behind the text and dissected its inner parts. That created quite a sensation. Some even called it deconstructivism – that he demolished everything. But I don't see it that way. I see Derrida's idea as an attempt to gather together everything. He does it by splitting up the work into elements to see how they affect each other – and thus he reaches an understanding of the work. That method has been very rewarding for me.

N: You have a theory, Deconstructivism, and you have a role model, Richard Winther. How does this influence your work today?

P: I think it's there like an undercurrent in my work but it's not something that I actually think about

when I deal with my art. I took a very long break where I read a lot about other art theories, but now I've returned to deconstructivism again and I see something completely different in the texts which are quite old now. Something I didn't see 20 years ago. And it's the same with Richard Winther. I simply forgot about it. I get so absorbed by my own thing. He only pops up once in a while. It's actually not his works as such that inspire me. It's his philosophy and theory about it that fascinates me. It's how he approaches his work and what it's like to be an artist that has helped me a lot. He is so pre-occupied with artistic understanding, and so am I.

N: But is it an existentialist concept of understanding? It sounds like you're examining who you are?

P: Of course it's about myself. As an artist I have to take a look inwards and look around myself. I've always found it fascinating to find my own blind spots. I don't think it's interesting to provoke others. But it's interesting to provoke myself and keep finding my own weaknesses and blind spots in order to work with them. We talked about the method where you choose to do without something all the time. It's a difficult and therefore important process, because it takes the artworks to places where I can't recognize myself at all. And because I can't recognize anything it becomes strange and when it becomes strange it sometimes becomes scary or ugly.

The Title Complements the Work

N: The title which you give your work often contains a comment. Why so much language when

actually you are a visual artist? Where does that come from?

P: I like to add an extra comment to my works. It's like the cover of a great album - the visual aspect complements the music experience.

The titles should be seen as a supplement. They are linguistic angles on the problems I try to deal with in the picture or the sculpture. If you look at it in a deconstructive way , as different traces, then it's a linguistic trace which adds something. One of my latest sculptures is called *Sail away to the Land you know so well*. That sentence is so strange and beautiful. And it contains so many meanings. I have sentences like that in my head when I finish a sculpture.

N: Which comes first for you – the work or the title?

P: The work. I also use the titles to try and understand what I'm doing. To understand what it is I have in front of me. Then I can find the words to talk about it – to understand it myself.



Nähe

Dies ist ein Buch über meine Arbeit und mein Werk der ersten dreizig Jahre. Die Hauptrolle des Buches spielt meine Kunst. Deswegen setzen sich die folgenden Seiten hauptsächlich aus ausgewählten Beispielen einiger meiner wichtigsten Werke zusammen. Im Verlaufe der Arbeit am Buch habe ich mir darüber viele Gedanken gemacht, welcher Text die Bilder begleiten soll.

Da sich meine Kunst hauptsächlich auf Nähe konzentriert und aus dieser auch ihren Ursprung hat, habe ich meinen ältesten Sohn Nicolai Fragen stellen lassen, von denen er der Meinung war, sie können Einblick in meine Kunst und mein Leben geben. Es fand eine Reihe von langen Gesprächen statt, die für uns beide lohnend waren. Nicolai und ich wurden vor mehr als 30 Jahren getrennt, haben aber immer einen regen Kontakt gehabt. Das Gespräch war für uns ein Versuch zu verstehen, welche Bedeutung die Kunst für mein Leben hat und es gelang ihm ausgerechnet die Fragen zu stellen, die die Worte zum Fließen brachten. Ich hoffe, dass der Leser die Nähe spürt, die beim Gespräch zwischen Vater und Sohn vorhanden ist.

Dank

Mehrere Menschen waren mir bei der Entstehung des Buches eine unschätzbare Hilfe und Unterstützung. Sune, mein anderer Sohn hat redigiert und kommentiert. Birgitte Roll hat das aufgenommene Gespräch eingetippt und nicht zuletzt hat es Trine Søndergaard zu etwas Verständlichem verarbeitet.

Søren Damgaard und Liv Elinor haben die meisterhafte grafische Arbeit geliefert und Clausen Grafisk hat mit gewohnter Sorgfalt gedruckt und eingebunden. Ich danke euch allen von ganzem Herzen.

DER BILDENDE KÜNSTLER POUL R. WEILE – ASPEKTE DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS wurde von Anne Christiansen geschrieben, Kunsthistorikerin und seit vielen Jahren leitende Mitarbeiterin am Stadtmuseum Odense. Auch hier gibt es Nähe, diesmal professioneller Art, da Anne durch fast sämtliche Jahre meine Arbeit verfolgt hat. Tausend Dank, Anne.

Poul R. Weile, Oktober 2011

*Memoirs from the Academy: In
the studioses, Digital Photo
(2009)*

DER BILDENDE KÜNSTLER POUL R. WEILE ASPEKTE DES KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

Anne Christiansen

Forscherin an den Museen von Odense.

Poul Robert Weile, 1954 in Nyborg geboren und auf Fünen aufgewachsen, ist bildender Künstler mit Leib und Seele. Das heißt, er hat sich dafür entschieden, sich ausschließlich mit seinem Metier zu befassen und dabei nicht in Betracht gezogen, sein Auskommen in dieser unsicheren Branche durch Einnahmen aus Nebenjobs aufzubessern, wie es so viele andere Künstler tun und getan haben. Diese konsequente Haltung ist für Poul Weile bezeichnend gewesen, seitdem er 1979 die maßgebliche Entscheidung traf, sein Leben als Arbeitnehmer aufzugeben und sich für die Kunstakademie Fünen zu bewerben. Auf Grund seiner Con-Amore-Arbeiten der bildenden Kunst, die er vorzeigen konnte, wurde er sofort aufgenommen. Nach dem ersten Jahr der obligatorischen Grundausbildung der Akademie, in dem der Schwerpunkt auf traditionellem Zeichnen lag, musste sich Poul Weile spezialisieren. Seine Wahl fiel auf die Bildhauerei. Bezeichnend für sein selbständiges - oder vielleicht rebellisches - Verhalten ist mittlerweile, dass er sich durch die Forderungen der Akademie, zwischen Malerei oder Bildhauerei wählen zu müssen, nicht eingehen lassen wollte. Poul Weile tat, was er für richtig hielt und beschäftigte sich neben der Ausbildung mit

seinem Interesse, der Malerei. Dies geschah außerhalb der Akademie. Deswegen ist er mit beiden erwähnten Fachgebieten vertraut. Nach Beenden seiner Ausbildung 1984 hat ihn seine Neugierde nun in das Grenzgebiet der traditionellen bildenden Kunst geführt, wie es für viele seiner gleichaltrigen und jüngeren Kollegen auch der Fall gewesen ist. Der Zeitgeist nach der Studentenrevolte war dadurch geprägt, das Gewohnheitsdenken der Autoritäten zu hinterfragen. Für Poul Weile hat sich dies als fruchtbar erwiesen. So hat er seit bald vielen Jahren mühelos zwischen Zeichnen, Grafik, Malerei, Bildhauerei, Installationskunst, Happenings, Performances, Fotographie und Videokunst gewechselt. Gleichzeitig aber scheut er davor nicht zurück, die verschiedenen Ausdrucksmittel miteinander zu verbinden. Parallel hierzu schöpft er aus seinem großen Wissen über frühere Kunst und Kultur und scheut sich nicht, Gebrauchsgegenstände und Kitsch oder Elemente aus seinem privaten Leben in seine Kunst einzubringen, um unter anderem hierdurch mehrere Bedeutungsebenen in seine Arbeiten einzubringen. Aus diesen Gründen ist Poul Weile als ein postmoderner Künstler aufzufassen, ein im höchsten Grade zeitgenössischer Künstler.

Die Ausstellung "Forskudt på Bryllupsnatten" (zu deutsch: „Vertrieben am Hochzeitsabend“)

Durch sein offenes Wesen ist Poul Weile sehr vielseitig. Im Einklang hiermit liegt es ihm am Herzen, dass seine Werke viele ansprechen. Denn, wie er sagt, „... ich mache Kunst für jedermann. Jeder soll für sich aus meinen Kunstwerken etwas mit nach Hause nehmen können. Niemand soll sich dumm vorkommen. Das ist meine Verpflichtung der Kunst gegenüber.“¹ Durch aktive Beteiligung des Publikums in seine Kunstwerke - sowohl geistig als auch körperlich - gelingt es Poul Weile, die Leute zu erreichen. So war das Publikum unter anderem an der zusammen mit dem älteren Kollegen, dem bildenden Künstler Erik Gram:Hanssen, entworfenen Ausstellung „Forskudt på Bryllupsnatten“, die 1994 in der Kunsthalle Brandts Klædefabrik besucht werden konnte, beteiligt. Erik Gram:Hanssen hatte damals, wurzelnd in der avantgardistischen, experimentellen Kunstschule, eine Kunstauffassung, die zu Poul Weile passte, ihn gleichzeitig aber auch herausforderte. Poul Weile wiederum inspirierte seinen Kollegen. Vor allem in der Zeit um 1988-94 arbeiteten die Zwei oft zusammen und diskutierten eifrig, was es bedarf, „um das

Kunsterlebnis erkenntnismäßig in Fluss zu bringen, will heißen: Was bedarf es, damit der Betrachter sich bereichert fühlt?“² In der erwähnten Ausstellung, die als eine avancierte Raum- und Videoinstallation aufgebaut war, drehte es sich unmittelbar um Meer und Hafen, aber insbesondere um das unsichere Schicksal einer Frau. Sie steht an der Kante der Hafenmole und scheint zu überlegen, ob sie ihr unglückliches Leben beenden soll. Den Titel der Ausstellung berücksichtigend ist sie ausgerechnet dann von ihrem Geliebten verlassen worden, als sie glaubte, sie hätten ein langes und glückliches gemeinsames Leben vor sich. Weile & Gram:Hanssen hatten ihr Tableau auf die Art inszeniert, dass der Besucher auf eine zickzackförmige Wanderung zwischen ausgespannten Reihen aus Tauwerk, flankiert von Monitoren, auf denen monoton auf den Strand spülende Wellen zu sehen waren, geschickt wurde. So kam der Besucher nach und nach der Videoinstallation, in der sich die zentrale Geschichte der Ausstellung abspielte, näher. Auf vier Monitoren, turmmäßig aufeinander gestapelt, wurden Aufnahmen vom Kopf einer Frau bzw. Über- und Unterkörper sowie Beine gezeigt. Da die verschiedenen Teile ihrer Physiognomie zur gleichen Zeit aufgenommen worden waren, aber aus verschiedenen Perspektiven, wurde die Installation von den Künstlern als kubistisch bezeichnet. Somit bezogen sie sich auf die Stilrichtung, die sich zuerst um 1910 in Frankreich durchsetzte und Pablo Picasso und Georges Braque als Hauptvertreter hatte, die mit ihrer facettenreichen Schilderung eines Motivs ihre Interpretation der Komplexität der modernen Welt lieferten. Einem ähnlichen Kunstgriff bedienten sich Weile & Gram:Hanssen im erwähnten Aus-

stellungskonzept. In Übereinstimmung mit ihren Bemühungen das Publikum einzubeziehen, verzichteten die zwei Künstler darauf, ihrer Erzählung ein Ende zu geben, indem sie Videos in Schleife abspielen ließen. Die See-Thematik der Installation bezog sich laut Poul Weile auf seine eigene Herkunft aus einer Schifferfamilie.³ Durch das Einbringen eines Elements aus der privaten Geschichte - ein Teil des großväterlichen Schoners war vor Ort - bekam die Ausstellung eine persönliche Note. Dies lies die Erzählung der Ausstellung besonders anwesend werden. In dem diminutiven Buch, das Poul Weile als Kommentar und nicht als Katalog zur Ausstellung verstehen will⁴, finden sich sowohl Textauszüge als auch Illustrationen aus dem rührseligen Roman „Vertrieben am Hochzeitsabend“ von Victor von Falk aus der Zeit um 1900⁵ Weile & Gram:Hanssen waren durch Zufall auf dieses Stück Kitsch gestoßen und fanden es so inspirierend, dass sie darauf weiter bauen mussten. Denn im Banalen und Trivialen konnten die Zwei, deren Wurzeln in der Popkunst liegen, Werte erkennen, die Poul Weile später als „eine kindliche Liebe zu bekannten Sachen, die einen in der Kindheit und Jugend geprägt haben...“⁶ benannt hat.

Statuetten

Etwa zur gleichen Zeit wie die Realisierung von „Forskudt på Bryllupsnatten“ (zu deutsch: „Vertrieben am Hochzeitsabend“) war Poul Weile auf andere Art, aber in verkleinertem und handgreiflicherem Maße mit dem Thema Liebesverwicklungen beschäftigt. Durch die griechisch-römische Mythologie inspiriert schuf er 1993-94 eine Reihe von Sta-

tuetten, zu der z.B. „Apollon und Daphne“, „Diana und Aktäon“ und „Zeus und Danaë“ gehören.⁷ In diesen Arbeiten spielt der Künstler nicht nur auf den Gegensatz zwischen den Figuren an, sondern auch auf die Beziehung zwischen Figur und Sockel. Inhaltlich dreht es sich in diesen kleinen, skulpturellen Arbeiten zum einen um die Wege und insbesondere Irrwege der Liebe, bei denen wunderschöne irdische Frauen, Nymphen oder Göttinnen von Göttern bzw. Halbgöttern leidenschaftlich begehrt werden, und zum anderen darum, wie Widersprüche zwischen den zwei Geschlechtern oft dazu führen, dass sich der eine oder andere ins Unbewegliche verwandelt oder verwandelt wird, so wie es faszinierend bei dem römischen Schriftsteller Ovid in seinen „Metamorphosen“ aus dem 1. Jh. n. Chr. beschrieben ist. Während Poul Weile seine in Wachs geformten Figuren in einem ersten Schritt expressiv und skizzenhaft mit deutlichen Spuren der Finger und des Modellierstabs hat erscheinen lassen, um sie daraufhin in Bronze zu gießen, kreierte er die verhältnismäßig großen Podien aus facettenreichem und anspruchsvoll verarbeitetem, exotischem Holz. Somit hat er das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Sockel auf den Kopf gestellt und damit indirekt die existentielle Frage aufgeworfen - nicht nur in Bezug auf die Motive der Statuetten, sondern auch in Bezug auf das Leben überhaupt: Was ist das Wesentliche und was ist das Zweitrangige? Auf diese verschmitzte und postmoderne Weise führt er das Metamorphosen-Thema Ovids weiter.

Skulpturelle Monamente

Poul Weile meistert inzwischen auch das große For-

mat. So schuf er 1995 seine erste monumentale Plastik "Paulus". Es handelte sich dabei um einen Auftrag, den er von der Kirchspielsgemeinde Fredens Sogn in Odense erhielt. Die Kirchspielsgemeinde hatte anlässlich des 75jährigen Kirchjubiläums einen Wettbewerb ausgeschrieben, den Weile gewonnen hatte.⁸ Das Ergebnis ist eine mehr als mannshohe, im Freien stehende Bronzeplastik, den Apostel Paulus darstellend. Er gilt als der eine der zwei Gründer der christlichen Kirche; der andere ist der Apostel Peter. Der Künstler hat sich dafür entschieden, seinen Namensbruder genau in dem Moment darzustellen, in dem er - der überzeugte Christenverfolger - bekehrt wird. Es passierte laut der Beschreibung im „Brief des Paulus an die Gemeinden in Galatien“ wie folgt: „Gott hatte mich ja schon vom Mutterleib an ausgesondert und in seiner Gnade berufen. Und so gefiel es ihm jetzt, mir seinen Sohn zu zeigen, damit ich ihn unter den nichtjüdischen Völkern bekanntmache...“⁹ Poul Weile hat diese aus dem neuen Testament stammende wenig detaillierte Beschreibung der Vision des Paulus als ein fiktives Licht von so gewaltssamer Kraft, dass er davon umfällt, interpretiert. Ferner versucht der Künstler den Moment der Verwandlung des Paulus darzustellen, indem er die eine Hälfte der Figur grotesk, vierschrötig und grob hat erscheinen lassen, während die andere menschlich und naturalistisch erscheint. Auf diese Weise arbeitet Poul Weile formell gesehen weiter an der Verwandlungsproblematik seiner Statuetten mit mythologischen Motiven. Gleichzeitig ist es ihm gelungen, Paulus auf eine allgemeinverständliche Weise zu schildern, nämlich durch ein Erlebnis, ob nun religiös oder nicht, dem jeder zu einem Zeitpunkt in

seinem Leben ausgesetzt war oder sein wird und das es umstößt und für immer verändern wird.

In seiner zwei Jahre jüngeren Plastik „Elle“, 1997, die Nordfyns Bank der Stadt Bogense anlässlich ihres 100jährigen Jubiläums schenkte, greift Poul Weile wieder ein legendäres Motiv auf. Der Titel des Werkes war eine glückliche Inspiration, so der Künstler, aber zugleich ist er das französische Wort für „sie“. „Elle“ ist eine ungefähr 2½ Meter große Bronzeplastik, die eine emanzipierte und sexy Version einer Meerjungfrau darstellt. Sie ist vom Künstler mit langem welligem Haar, einem schönen Körper und dem Schwanz eines Seehundes ausgestattet. Sie wird stehend auf einem stilisierten Wellenkamm dargestellt, nach vorne gebeugt, weshalb sie wegen der zwei aus hellem Carara-Marmor bestehenden Seehunde, die als Stütze ihrer Unterarme dienen, durch das fiktive Wasser zu treiben scheint. Das Monument wurde erst einmal in einer nie fertiggestellten und von dem Künstler entworfenen Anlage im inneren Teil des Hafens von Bogense aufgestellt, wurde aber 2007 zum äußersten Rand der westlichen Hafenmole versetzt, von wo es den vielen Seglern auf ihrer Fahrt hinein und heraus aus der neuen Stadtmarina willkommen heißt bzw. sich von ihnen verabschiedet.¹⁰ Um die Landratten auf die Plastik aufmerksam zu machen, hat man den neuen Weg vom Hafeninneren zur Mole Havfruestien (zu deutsch: Meerjungfraupfad) benannt. Das Motiv der Meerjungfrau lenkt die Gedanken einerseits unwillkürlich auf das herzergrifffende Märchen „Die kleine Meerjungfrau“ des weltberühmten Dichters Hans Christian Andersen aus dem Jahr 1837 und andererseits auf die von dem

Bildhauer Edvard Eriksen ebenso weltberühmte, rührende und kleine Bronzeplastik, die die Hauptperson des benannten Märchens darstellt und 1913 am Ufer der Langelinie im Hafen von Kopenhagen aufgestellt wurde. Es findet sich jedoch keine Spur der Sentimentalität dieser Werke in der postmodernen Meerjungfrau Poul Weiles. Im Gegenteil: sie erscheint als eine selbstbewusste, moderne Frau, die ihren Wert kennt und sich ihres femininen Aussehens mit den großen, nadelspitzen Brüsten und dem weich geschwungenen Hintern äußerst bewusst ist.

Während sich die zwei oben erwähnten Monamente in stimmungsvollen und friedlichen Umgebungen befinden, verhält es sich mit Poul Weiles Installation "Adapted Surrounding # 1", 2000 (zu deutsch: angepasste Umgebung) genau umgekehrt. Von der Kunststiftung der Stadt Odense in Auftrag gegeben war die Installation für die stark befahrenen Thomas B. Thriges Gade gedacht. Das komplexe Kunstwerk besteht aus einem Fußgängerübergang mit eigentümlicher Linienführung und einer Verkehrsinsel, alles vom Künstler entworfen. Während der Fußgängerübergang auf traditionelle Weise aus schwarz-weißen Streifen besteht, hat die Verkehrsinsel einen gemusterten Bodenbelag erhalten, der sich aus grau und pinkfarbenem Granit kombiniert mit gelben „Odense-Klinkern“ zusammensetzt. Zudem ist die Verkehrsinsel teilweise von einem Zaun umgeben, der aus vorgefertigten galvanisierten Eisenstangen besteht, in die zwei gleiche, grünliche Bronzeplastikgruppen eingebunden sind. Die Bronzeplastikgruppen sind wie drei nebeneinanderstehende Draperien geformt, die von vorne wie auch von hinten



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)



Handmade (artpiece)

unterschiedlich aussehen. Dies führt dazu, dass der Fußgänger im Fußgängerübergang zu gleicher Zeit die Front der nächsten Plastik bzw. die Rückseite von der sich am weitesten weg befindenden sieht, indem die zwei Plastikgruppen rückwärts und zueinander versetzt stehen. Dieses Raffinement kommt dadurch zustande, dass der Passant als Sicherheitsvorkehrung mit gemäßigter Geschwindigkeit im Zickzack durch den Zaun der Verkehrsinsel laufen muss. Poul Weile hat seine Plastiken unter Einfluss von nichts geringerem als der Skulpturengruppe "De tre grætter" (zu deutsch: „Die drei Grazien“), 1817-19, des Bildhauers Bertel Thorvaldsen, deren Titel an die aus der griechischen Mythologie stammenden drei Göttinnen der Anmut und Freude verweist, entworfen. Während der weltberühmte dänische Künstler im Geiste der Klassik seine Grazien nackt darstellt, tragen die Grazien in Poul Weiles zum Teil abstrakter Interpretation bis zum Boden reichende Gewänder aus dünnem Stoff, durch welchen die schönen Gestalten der Frauen zu erahnen sind. Damit diese Komposition nicht zu altmodisch und schön wird, hat Poul Weile nur Teile der Figuren dargestellt, nämlich den unteren Teil, das heißt von der Hüfte bis zum Zeh. Über seine Überlegungen zu dieser Arbeit hat er folgendes erzählt: "Eine klassische Plastik setzt sich aus drei Teilen zusammen[:] Sockel, Figur und Draperie, die ein Gewand, ein Topf oder sonstiges Zubehör sein kann. In [meiner] Version ist der Sockel der neue gemusterte Belag der Verkehrsinsel, die Figuren sind die die Straße überquerenden Fußgänger und die Plastiken sind die Draperie. So ist es eine Installation in ewiger Bewegung und Veränderung."¹¹ Wie in der Ausstellung "Forskudt på

Bryllupsnatten" (zu deutsch: „Vertrieben am Hochzeitsabend“) arbeitet der Künstler auch in "Adapted Surrounding # 1" sehr bewusst mit einem aktiven Einbeziehen des Betrachters, der sich in zuletzt erwähnter Ausstellung in eine Art Nutzer mausert. Offizieller Zweck der Installation war, eine Verbindung für Fußgänger zwischen den zwei Teilen, in die der mittelalterliche Stadt kern durch den um 1970 geschaffenen Straßenumbau aufgeteilt war, herzustellen. Aber Poul Weile bezeichnete sein Werk leicht ironisch als „den Kampf der Kultur gegen den Materialismus“. Das heißt: ein ungleicher Kampf zwischen zwei Wertanschauungen.¹²

In seinem neuesten monumentalen Werk „Sail away to the land you know so well“, dessen Enthüllung Herbst 2011 stattfinden wird, greift Poul Weile auf "Adapted Surrounding # 1" zurück, indem er sich wieder mit dem Verhältnis zwischen der Figur und Einrahmung auseinandersetzt. Wie der bekannte deutsche Künstler Georg Baselitz, der eine wesentliche Inspiration für die neue Künstlergeneration war, die das figurative Ausdrücken wiederaufnahm und in Dänemark um 1985 ihren Durchbruch mit der Künstlergruppe De Unge Vilde (zu deutsch: Die jungen Wilden) erlebte, stellt Poul Weile seine neue schwere, einen muskulösen Mann darstellende Bronzeplastik auf den Kopf.¹³ Das Werk gewinnt einen dramatischen Charakter, indem die Plastik in einem Stahlgerüst aufgehängt ist. Der Künstler lockert mittlerweile die Dramatik des Werkes ein wenig auf, indem er mit der poetischen Idee liebäugelt, aus der Höhlung der Wolke ein Wasserreservoir zur Freude durstiger Vögel zu machen. Das Werk "Sail

away ..." ist von der Kommune von Odense, Abteilung Behinderung und Psychiatrie für die Fläche am Sedenhus, einem sogenannten Gewächshaus für junge Behinderte und psychisch Erkrankte, in Auftrag gegeben worden.

Das Forscherteam v/ Prospect ART

Dass sich die Kommune, als man eine skulpturelle Ausschmückung am Sedenhus plante, für Poul Weile entschied, hing mit seinem großen Engagement für geistig Behinderte zusammen. Auf internationalen Untersuchungen zu der künstlerischen Entfaltung von geistig Behinderten fußend, hatte er 1996 ein Projekt entworfen, dessen Ziel es war, künstlerisch begabte Personen dieser besagten Gruppe einzubeziehen. Dieses fand unter dem Gesichtspunkt statt, dass man den geistig Behinderten schuldig ist, sie gleichwertig mit allen anderen zu behandeln, d.h. als selbständige Individuen mit einer eigenen Würde. Poul Weile erlaubte sich in diesem Zusammenhang die Normalitätsvorstellung zu hinterfragen. Mit Unterstützung vom Kultusministerium und der Odense Kommune fand das Projekt in der Zeit vom Herbst 1997 bis Frühling 1998 statt.¹⁴ Es trug den respektvollen Titel "Das Forscherteam v/ Prospect ART" (zu deutsch frei übersetzt: Untersuchung von Kunst), durch welchen die Teilnehmer ins Zentrum gerückt wurden. Poul Weile erklärt den Zweck des Projektes folgendermaßen: "Es geht keinesfalls darum, dass ich den geistig Behinderten das Kunst machen beibringen soll, stattdessen soll ich ausgehend von dem, was sie machen und seit vielen Jahren gemacht haben. Und indem ich es seriös nehme, soll es in einen die Ausstellung betreffenden Kontext

gebracht werden.”¹⁵ Dies geschah im Frühling 1998, als im Fyns Udstillingsbygning for Kunst og Design (Ausstellungsgebäude für Kunst und Design zu Fünen), umgangssprachlich der „Philosophengang“ genannt, eine große und vielseitige Ausstellung mit von Prospect ART entworfenen Werken stattfand. Während Poul Weile bis zum Stattfinden der Ausstellung die Rolle als Projektleiter inne hatte, hat er in den darauffolgenden 8 bis 9 Jahren als Berater gewirkt.

Body art

Da Poul Weile ein natürliches und unproblematisches Verhältnis zum nackten Menschenkörper hat, wird dieser auf verschiedene Art als Motiv in seiner Kunst eingesetzt. So war er zweifelsohne in einer Reihe seiner Arbeiten aus dem Jahre um 2000, die auf Fünen humorvoll als „Mühlen“ bezeichnet werden (das heißt: Hintern), durch die Methoden des französischen Malers und Pioniers der Performancekunst Yves Klein, der "Antropométrie" (griechisch für: Maße des menschlichen Körpers, das heißt eine Wissenschaft zur Ermittlung der Ausmaße des menschlichen Körpers) aus 1960 ff., inspiriert. Diese Art von Arbeiten entstanden, indem Yves Kleins weibliche Modelle den ganzen oder Teile ihrer Körper in Farbe einschmierten, um auf Anweisungen des Künstlers hiermit Farbabdrücke - oft in seiner patentierten Farbe „International Klein Blue“ - auf Leinen zu machen. Diese körperlichen Arbeiten, die sich von der Gattung her zwischen Grafik und Malerei befinden, entstanden oft in Verbindung mit Performances. Mehrere der Sitzungen wurden zugleich gefilmt. Poul Weile ist bei der Ausfertigung seiner „Mühlen“

aus um 1999 diskreter vorangegangen, indem sie nur als fertiggestellte Arbeiten existieren, während der Entstehungsprozess undokumentiert verblieb. Für die Herstellung hat der Künstler den Hintern von Frauen und Männern als eine Art Druckplatte genutzt, das heißt, jeder musste sich in seinen mit geschlechtsspezifischer Farbe gefüllten Eimer setzen, um daraufhin rote bzw. blaue Spuren auf ein großes Blatt Papier zu hinterlassen. Hieraus ist eine Reihe abstrakter Kompositionen entstanden, Bilder, deren Motiv sich nicht ohne Vorkenntnisse entschlüsseln lassen. Auf die Spur der übermutigen Idee geholfen muss der Betrachter schmunzeln oder lachen. Denn das darf Kunst auch gern bewirken.

Poul Weiles bare-bage-blade (zu deutsch frei übersetzt: nackte-Hintern-Blätter), die in der Ausstellung mit dem verschmitzten Titel „Mühlen in der Mühle“ 1999 in Egeskov Mühle zu sehen waren, sind mit den Werken zweier anderer, ein wenig älterer und bekannter Künstler, nämlich mit dem Film der japanisch-amerikanischen Multikünstlerin Yoko Ono, „Film No. 4 (Bottoms)“ von 1966 und mit dem Werk „Bagsider“ (zu deutsch: „Rückseiten“) von 1969 des dänischen Eksskole-Künstlers Paul Gernes, verwandt.¹⁶ Yoko Ono hat ca. 10 Sekunden lang den nackten Hintern von hunderten von Männern und Frauen auf die gleiche Weise gefilmt, während sie auf einem Laufband laufend über dieses eigenartige Erlebnis interviewt werden. Hieraus ist ein stundenlanger Film entstanden, in dem der Betrachter nach einiger Zeit die eigentümliche Erfahrung macht, dass die monotone Wiederholung das Motiv zum Auflösen bringt, so dass es wie eine abstrakte Kom-

position erscheint. Also so wie es bei Poul Weiles „Mühlen“ der Fall ist. Als Kontrast hierzu stehen Paul Gernes' zehn schwarz-weiße Unikafotografien zwar allein, sind aber an sich provokant: Darstellungen von nackten Hintern und teils auch von Geschlechtsteilen von Frauen und Männern durch die Unterseite der Glasplatte, auf der sie saßen, gesehen.

Gemeinsam für die erwähnten sehr verschiedenen Arten von body art (zu deutsch: Körperkunst) sind ihre experimentierende bzw. grenzüberschreitende Beziehung zum menschlichen Körper. Gemäß der Moralvorstellung der christlichen Kultur sind die Geschlechtsteile in der bildenden Kunst nur sehr begrenzt freimütig dargestellt worden und wenn, dann wurden die Werke gleich als pornographisch bezeichnet. In diesem Zusammenhang soll an den hartnäckigen Kampf des vielseitigen Künstlers Wilhelm Freddie von 1936 bis 1963 für das Recht, Sexualität in seinen Werken darzustellen, erinnert werden. Sein Kampf führte zur Beschlagnahmung vieler seiner Arbeiten und brachte ihm Geldbußen ein, bevor seine langwierigen Konfrontationen mit den Behörden dazu führte, dass das Pornographiegesetz 1969 in Dänemark als einem der ersten Länder abgeschafft wurde. Während Freddie in mehr als 25 Jahren im Großen und Ganzen als Alleingänger für seine Ansichten kämpfte, bekam die Auseinandersetzung mit den Autoritäten in den 1960ern den Charakter einer kollektiven Bewegung, die am deutlichsten bei den jungen bildenden Künstlern zum Ausdruck kam. Poul Weile hat gemeinsam mit Erik Gram:Hanssen in humoristischer Weise – in Verbindung mit der Ausstellung der Künstlergruppe Un-

forgettable GrünHorse , die unter anderem 1996 im Philosophengang in Odense zu sehen war – mit dem Begriff body art experimentiert.¹⁷ Unter anderem in einer Installation, in der ein lebendiges weibliches Model beteiligt war. Sie war hinter einem Schirm angebracht, in dem ein wie ein Bikini-Top geformtes Loch war, aus dem ihre nackten Brüste zum Vorschein kamen. Die Berührung der Attribute löste das Vorlesen eines Gedichts des tschechisch-deutschen Dichters Rainer Maria Rilke aus. Lachend hat Poul Weile über den Zornausbruch eines Ausstellungsbesuchers berichtet. Er hatte sich über die Tuchfühlung mit den Brüsten erschreckt, von denen er nicht dachte, sie seien echt.¹⁸

Poul Weile hat sich in dem während des zweiten Internationalen Performancefestivals in Odense 1999 kreierten Werk "Navel-Scan" (zu deutsch: Bauchnabel-Scan) auf den Bauchnabel fokussiert. In Verbindung mit der Installation wurden Passanten vom Künstler dazu aufgefordert, ihren Bauchnabel zu zeigen und filmen zu lassen, worauf das Gefilmte gleich ins Internet gestellt und somit veröffentlicht wurde. Die Teilnehmer konnten sich, wie auch alle anderen Internetsurfer, sämtliche Bauchnabel-Scans angucken und vielleicht den eigenen erkennen. Im Gegensatz zum erwähnten Interesse der Yoko Ono und Paul Gernes' für die intimen Körperteile ging es Poul Weile darum, sich mit einem meist unbeachteten aber im hohen Grade vitalen Teil des Körpers zu beschäftigen: des Überbleibsels vom Lebensdraht des Fötus zum Körper der Mutter.

Die Installation "Home", 2010

"Home" aus dem Jahr 2010 ist eins der neuesten Werke Poul Weiles. Es lässt sich als Konzentrat der sehr unterschiedlichen Dinge, mit denen er durch seine lange Karriere gearbeitet hat, auffassen. Diese Installation besteht scheinbar aus etwas so Banalem wie einige Handvoll, auf einem Esstisch stehender kleiner Porzellanfiguren. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass der Künstler diese Ziergegenstände verändert hat, die angesichts ihres Mangels an künstlerischer Qualität als Kitsch zu bezeichnen sind. Etwas, wofür Poul Weile ein Faible hat und gerne in seine Werke als eine Art Regebemerkung zur naiven Neigung zu Nippssachen einbringt, sind die Figürchen. Durch das „Dogma des guten Geschmacks“ hatte die gute Bürgerschaft gelernt, sich dieser Neigung fernzuhalten, bis Popkünstler in den 1960-70ern vom Engländer Richard Hamilton angeführt „das Volkstümliche, Flüchtige, Auswechselbare, Billige, Massenhergestellten, Jugendliche, Witzige, Sexy, Smarte und Romantische“ ins Blickfeld rückten. In "Home" hat Poul Weile die erwähnten Porzellanfiguren dekomponiert, das heißt, sie wurden zerschnitten und aufs Neue zu bizarren Wesen zusammengesetzt. Um die heimatliche Stimmung, auf die der Titel der Installation verweist, zu betonen, hat der Künstler die weiße Tischplatte mit braunen, aus einem Kaffeeklatsch stammenden Rändern versehen, während ein Video mit über den Begriff „zu Hause“ erzählenden Frauengesichtern, jedes in seiner Sprache, auf die Aufstellung projiziert wird. In "Home" hat Poul Weile somit mehrere Bedeutungsebenen und einen guten Teil Humor eingebracht, so wie er, dem Zeit-

geist der Globalisierung entsprechend, die sprachliche Komponente international hält.

Anerkennungen

Es soll erwähnt werden, dass die Monamente "Adapted Surrounding # 1" und "Elle" stark dazu beigetragen, dass Poul Weile 2000 mit dem Kunstpreis von Fünen ausgezeichnet wurde, aber die wichtigste Begründung für die Auszeichnung soll in seiner „großen und vielseitigen Arbeit mit der Kunst“ gesucht werden.¹⁹

Das Bronzemodell des ersterwähnten Monuments wurde 2002 durch das Kunstmuseum Fünen gekauft, während der Künstler 2008 dem Museum sehr großzügig die originalen Gipsmodelle für „Elle“ und „Heads down“ schenkte.²⁰ Letzteres Werk wurde ursprünglich für die Ausstellung „Fald. Poul R. Weile. Fyns Amts Kunstpris 2000“ in Brandts Klædefabrik entworfen. Auf der Ausstellung wurde es von der Investitionsgesellschaft Norden entdeckt und sie bestellte es für seinen Hofgarten am Hafen von Odense. In dieser Verbindung hat Poul Weile die Arbeit erweitert, so dass sie den Charakter einer Mauerdekoration bestehend aus fünf Bronzeköpfen auf einem Regal aus Zink, unter welchem drei gleiche Reliefs von laufenden, kopflosen Zinkfiguren befestigt sind, erhielt. Gleichzeitig erhielt das Werk durch den Künstler den neuen Titel „Five Steps Toward Neverending Joy“. Bedauerlicherweise ging die Firma pleite und das Projekt wurde fürs Erste aufgegeben. Aber im Jahr 2008 endete es im Nyborg Gymnasium, wo es eine der gelben Backsteinmauern der Schule zierte.

Schlusswort

Weil die eigentliche Arbeit als Künstler über die Jahre immer das Wichtigste war, hat Poul Weile erst jetzt, 2010-2011, nachdem er 57 Jahre wurde, Zeit und Kräfte darauf gesetzt, eine Selbstbiografie zu verfassen. Vorliegende Publikation, die die Form eines Interviews hat, ist mithilfe der Söhne Sune und Nikolaj entstanden. Die Publikation, die die umfassende und vielseitige Arbeit des Künstlers dokumentiert, wird zweifelsohne von vielen, die im Laufe der Jahre seine künstlerische Laufbahn und viele Ergebnisse verfolgt haben, geschätzt werden, so wie sie zur Freude und zum Nutzen seines künftigen Publikums dienen wird.

Poul Weile hat sich dafür entschieden, seine Biographie in vier Sprachen zu publizieren - dänisch, deutsch, englisch und chinesisch. Dies geschieht aus der Erkenntnis, dass sich sein Arbeitsgebiet und Netzwerk geographisch gesehen weit entwickelt hat. So wird es nun einem globalen Publikum ermöglicht, Einblick in die Gedanken des dänischen Künstlers, die er sich über seine weitreichende Arbeit gemacht hat und macht, zu erhalten.

Es ist für die Biographie bezeichnend, dass sie ausgerechnet jetzt erscheint, wo Poul Weile sein heimisches Fünen für ein Leben und Arbeiten in Berlin verlassen hat. Die deutsche Hauptstadt hat sich nämlich seit der Wende in ein fruchtbares internationales Kunst- und Kulturzentrum entwickelt, was Poul Weile seit 2008 am eigenen Körper und eigener Seele gespürt hat, indem er sich wechselweise in Odense und erwähnter Metropole aufgehalten hat. Jetzt hat

er sich aber für ein Leben in Berlin mit allem, was es an Herausforderungen mit sich bringt, entschieden. Viel Glück!

Anne Christiansen
Forscherin an den Museen von Odense.

Quellen

1. Bo Frimodt: "Mal et billede og vind 100.000 skattefrie kroner" in: "Ugeavisen" [in Odense] vom 14. Mai 2003.
2. Bue Nordstrøm (Text): "Blindværker". Forlaget Brandts Klædefabrik 1996, upag.
3. Der Künstler im Gespräch mit dem Verfasser am 28. Juni 2011. Der Verfasser hat bei verschiedenen Gelegenheiten Auskünfte durch den Künstler erhalten, der offenherzig über sein Leben und Schaffen berichtet.
4. Mail von Poul Weile an den Verfasser vom 5. Juli 2011.
5. Karsten Ohrt und Lise Seisbøll (red.): "Forskudt på Bryllupsnatten". Kunsthalle Brandts Klædefabrik 1994.
6. Bente Dalgaard: "Gudinderne fra Italien" in: "Fyens Stiftstidende" vom 3. Juni 2000.
7. Bue Nordstrøm (Text), op. cit., upag.
8. Niels Chr. Andersen: "Sognets Paulus" in: "Fyens Stiftstidende" vom 18. September 1995 und in einer Mail des Künstlers vom 8. Juli 2011.
9. "Die Bibel". Die Gute Nachricht Bibel 1997, Gal. 1.16.
10. Anne Christiansen: "Fyns Kunstmuseum". Forlaget Odense Bys Museer 2011, p. 135.
11. Bente Dalgaard: "Kunst i forbifarten" in: "Fyens Stiftstidenden" vom 16. Juni 2000.
12. Bente Dalgaard op. Zitat vom 3. Juni 2000.
13. Der Künstler im Gespräch mit dem Verfasser am 28. Juni 2011.
14. Erik Gram:Hanssen & Poul R. Weile: "North-Information. forskerholdet v/ Prospect ART". No. 265 ("North Art Magazine" no. 22). Roskilde 1998, p. 2.
15. Poul R. Weile: "Kronik. Kunst som livsprojekt" in: "Fyens Stiftstidende" vom 25. März 1998.
16. Trotz der Nummerierung des Werkes hat Yoko Ono einen Film mit 'bottoms' gemacht, den es aber in kurzer und langer Version gibt. Die ursprüngliche kurze Fassung dauert fünf Minuten und hat keinen Ton, während die 80 Minuten lange Ausgabe Ton in Form von Interviews der Mitwirkenden beinhaltet. Se:<http://www.emorywheel.com/detail.php?n=29670>. – Statens Museum for Kunst hat neulich die Fotoserie Paul Gernes' erworben.
17. Siehe Abbildung im Katalog zu „Unforgetable GrünHorse“, Nordic Exhibition [1996], upag.
18. Gespräch des Verfassers mit dem Künstler am 28. Juni 2011.
19. Rikke Hyldgaard: "Kunstpris til Poul Weile" in: "Fyens Stiftstidende" vom 16. November 2000.
20. Die Modelle sind als FKM 2256, 2311 und 2312 inventarisiert.

WIDERSTAND GEGEN DIE WIEDERHOLUNG UND DER KAMPF FÜR DIE KOPIE

Dialog zwischen Nicolai Weile og Poul R. Weile

N: Dein Gesamtwerk scheint von außen betrachtet ziemlich chaotisch zu sein, weil du dich so vieler Ausdrucksformen bedienst. Warum tust du das?

P: So habe ich nie darüber nachgedacht, aber ich finde, es ist eine interessante Frage. Picasso hat einmal gesagt: "Ich hasse es, mich selbst zu kopieren." Ich habe kein Problem damit, aus dem, was ich sehe, zu nehmen und wie ein Rabe zu stehlen, aber beim Gefühl, ich würde mich selbst kopieren, gehen bei mir die roten Lampen an. Mein Werk mag mit den vielen verschiedenen Ausdrucksformen und mehreren verschiedenen Herangehensweisen zum gleichen Thema explodiert erscheinen, aber so mache ich das. Ich möchte nicht, dass es zu eng wird. Oft fange ich an, mit ganz anderen Materialien zu arbeiten, wenn ich das Gefühl habe, ich würde mich wiederholen.

Ich arbeitete viele Jahre mit Erik Gram-Hanssen zusammen. Als unsere Zusammenarbeit zu Ende ging, hörte ich voll und ganz damit auf, die Ausdrucksform zu praktizieren, die wir durch zehn Jahre entwickelt und verfeinert hatten. Aber ich sah den Bruch als einen positiven Anlass, mit etwas Neuem anzufangen, statt mich selbst und unsere gemeinsame Arbeit zu kopieren. Und es war ein sehr großer Bruch.

Das konnte ich sehen, als ich mir die Fotos von damals anschauten. In den letzten Jahren wuchs meine Bereitschaft, da weiter zu machen, wo ich aufhörte. Die Art, in der wir zusammen arbeiteten, ist vielleicht wieder im Kommen, aber in einer neuen Form.

N: Ihr habt z.B. *Kampen for kopien* (zu deutsch: Der Kampf für die Kopie) gemacht. Welche Idee steckt hinter dem Werk?

P: *Kampen for Kopien* war der übergeordnete Titel einer Reihe von Werken. Die Idee war, mit einem bewussten Kopieren von Kunst und Kitsch zu arbeiten und diese in unseren eigenen Ausdruck umzuwandeln. Es gab zu dieser Zeit einige Diskussionen in der Kunstdebatte über das gegenseitige Kopieren und das Kopieren aus der Kunstgeschichte. Die postmoderne Philosophie führte unter den Künstlern eine Art aufgebende und negative Welle mit sich. Oft hieß es: "Das ist schon gemacht", gemeint als eine Verwerfung des Werkes. Aber die Pointe ist die, dass alles schon mal gemacht war. Das versuchten wir zu verdeutlichen und haben gesagt: „Aber Freunde, wir kopieren die ganze Zeit, so lange wir nicht uns selbst kopieren, ist alles gut!“

Yves Klein hat einmal einige Werke mit Radspuren von einem VW gemacht. Er hat die blaue Farbe, die er erfunden und sogar patentiert hatte, auf Leinen gesprüht, um anschließend mit dem Auto auf dem Leinen herumzufahren. Bei der Herstellung unserer Werbetafeln - die Straßenzeichen, die ein Teil des Projektes, das den Namen *Gadetegn i København* (zu deutsch: Straßenzeichen in Kopenhagen) trug, war - haben wir meinen VW auf die fast gleiche Weise genutzt. Ich saß am Steuer und Erik hat anstelle auf das Leinen Farbe auf die Reifen gesprüht. Wir haben mit großen Buchstaben „Kampen for Kopien“ geschrieben. Es war eindeutig ein Kommentar zu Yves Klein. Aber während er in seinem formellen Universum mit seinem patentierten Klein-Blau war, haben wir viele verschiedene Farben bei unseren Straßenzeichen eingesetzt.

Das, was ich nicht sehen will, muss ich sehen

N: Wann entsteht die Idee zu einem Werk? Wo kommt deine Kunst her?

P: Für mich heißt es Kunst zu machen, ständig mit meinem Ich und meinen blinden Punkten konfrontiert zu werden; daran zu arbeiten sich seiner Ent-

scheidungen gegen etwas bewusst zu werden - im Werk wie auch im Leben. Das, was ich nicht sehen will, muss ich sehen, sonst kann ich keine Kunst schaffen. Das ist meine Kunstrphilosophie.

Grundsätzlich lassen sich Leute und ihre Erkenntnis über die Welt nicht ändern. Mit viel Glück lässt sich ein wenig an der eigenen Erkenntnis ändern, aber nur, wenn man selbst in den Spiegel guckt. Und dafür nutze ich die Kunst. Seit vielen Jahren versuche ich, der spontanen Wahl gegen etwas in meinen Werken zu folgen. Das bringt mich oft zu einem Werk und einer Stelle, an der ich mich nicht mehr wiedererkenne. Der kognitive Aspekt findet sich in der Kreativität oder in dem, etwas zu schaffen. Diesen Aspekt besitzen alle Menschen - auch die Lust dazu. Aber die Kreativität in Kunst umzuwandeln, ist ein bewusster Versuch, über sich selbst hinauszureichen. Ein Versuch, das Private ins Allgemeine zu verwandeln. Man versucht, die privaten Erkenntnisse in einen größeren Kontext einzubringen.

N: Wie siehst du die Entwicklung im Verhältnis zwischen dem Privaten und Allgemeinen?

P: Wenn Kinder mit dem Zeichnen beginnen, sehe ich dies als einen Versuch an, sich in der Welt zu definieren. Man erlangt seinen Platz in der Welt, indem man einige Zeichnungen macht und sagt: Hier bin ich, hier sind meine Eltern, hier ist mein Haus - hier ist meine Welt. Es sind innere Schablonen, mit denen man arbeitet. Die meisten Kinder hören mit dem Zeichnen auf, wenn sie in die Pubertät kommen. Ich glaube, sie haben sich entweder in ihr eigenes Universum hineingezeichnet oder vielleicht hat das Universum eine solche Komplexität erreicht, dass sie es nicht mehr zu zeichnen vermögen.

Aber einige von uns hören nicht auf, die Zeichnung als Kommunikationsform zu nutzen, teils in der Kommunikation mit uns selbst, teils in der mit der Außenwelt. Andere gebrauchen dazu Musik oder Gesang. Einige hören auf so zu kommunizieren und nutzen ausschließlich die Sprache.

N: Glaubst du, es hängt mit Verschämtheit zusammen?

P: Kunst ist im Grunde Kommunikation mit einem selbst. Einige verstehen Kunst falsch, weil sie glauben, sie sei Propaganda. Sie glauben, Inspiration sei etwas, was ich von oben aus dem Himmel bekomme. Sie verstehen den Begriff Inspiration falsch. Ich glaube nicht, dass es so ist. Inspiration ist Eindruck - und Kunst entsteht, wenn Eindruck sich zum Ausdruck entwickelt. Andere durch eine künstlerische Ausdrucksform belehren zu wollen, sehe ich als das Gegenteil von Kunst - nämlich Propaganda. Kunst ist eine Selbstkommunikation, die man vermag - oder zumindest versucht - allgemein zu machen.

Meine Arbeit hat sich immer um das sehr Nahe gedreht, z.B. um das Verhältnis Mann zu Frau. Es hat mich immer interessiert, wie wir die zwei Geschlechter und die Art, wie wir zusammenfinden, betrachten. Wir errichten eine Gemeinschaft und finden heraus, wer sie kontrolliert. Das finde ich sehr interessant und es war schon immer grundlegend für meine Kunst zu versuchen, dies zu verstehen. In einem größeren Kontext bezieht es auch unser Handeln in der nationalen und globalen Gesellschaft mit ein.

Das den Künstler und Betrachter spiegelnde Werk

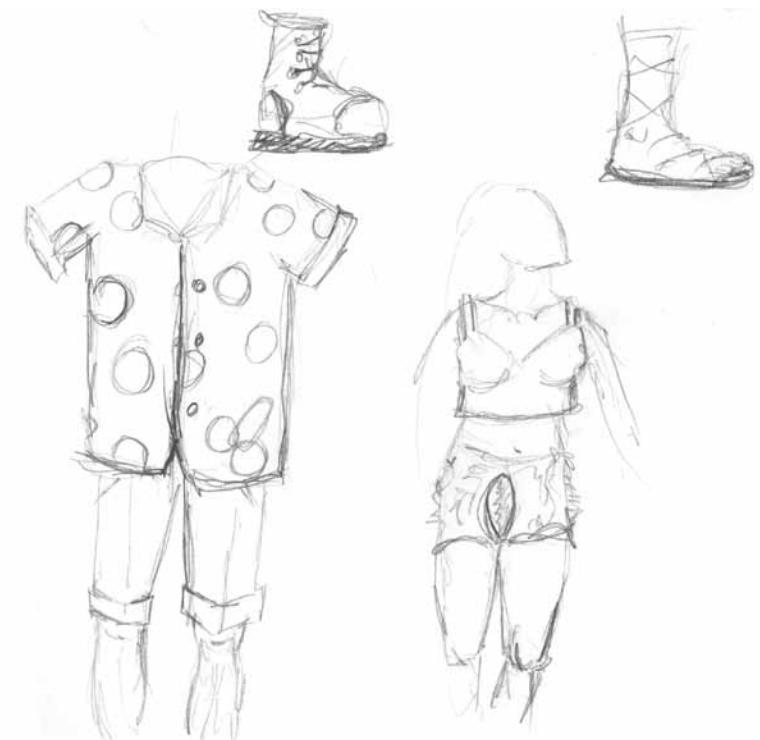
N: Woher kommt der Drang, anderen das Werk vorzuzeigen?

P: Es gibt natürlich ein Element der Selbstdarstellung, aber auch einen kommunikativen Aspekt. Für mich hängt es mit meiner Lust zu debattieren und zu vermitteln zusammen. Ich bin so erzogen, dass es zum Menschsein gehört. Man soll etwas vermitteln; mit den Umgebungen im aktiven Dialog sein. Und das bin ich als Künstler im höchsten Grade.

N: Aber du versiehst deine Werke nicht mit Botschaften?

P: Es werden viele Botschaften in meine Dinge hinein interpretiert. Und es finden sich Botschaften und Gesellschaftskommentare in meinen Werken, aber ich sehe es nicht als steife Gesellschaftskritik. Eine solche gab es in meinen frühen Dingen, z.B. in *Fors-*

Orfeus Remix Sketch (2007)



lag til forskennelse af indemiljøet i vores danske parcelhus-kvarterer (zu deutsch: Vorschläge zur Verschönerung des Innenmilieus in unseren dänischen Einfamilienhaussiedlungen). Aber ich habe nie als Gesellschaftskritiker gearbeitet. Es ist eher ein Wundern darüber, dass wir als Menschen so große Schwierigkeiten damit haben, miteinander zu verkehren. Heutzutage sehe ich das Kunstwerk als einen Spiegel. Ich wünsche, dass das Werk sich öffnet, dass es darin Platz für den Betrachter gibt. Je mehr ich das Werk öffnen kann, also je mehr kognitive Saiten es im Betrachter anzuschlagen vermag - d.h. man erkennt sich selbst im Werk und nutzt es als eine Art Spiegel - desto gelungener ist es, finde ich. Das ist es, was ich am liebsten erreichen will.

N: Versuchst du das Werk zweideutig oder mehrdeutig zu machen?

P: Ich glaube, es geht um Sinnlichkeit. Obwohl meine Werke nicht immer sinnlich scheinen, weil sie auch konstruiert sind, bin ich der Meinung, dass der Grad meiner eigenen Nähe im Prozess von Bedeutung ist. Wenn ich anwesend bin, ganz da, wenn ich mein Werk schaffe, besteht die Möglichkeit, dass der Betrachter beim „Ablesen“ des Kunstwerks auch anwesend sein kann.

N: Es gibt viele Künstler, die erleben, wie Leute alles mögliche in ihren Werken erkennen, das sie selbst nicht gesehen oder darüber nachgedacht haben. Hast du so etwas schon erlebt?

P: Das habe ich oft erlebt. Es hängt damit zusammen, dass sich der Betrachter mit seiner eigenen Geschichte und seinen eigenen Erlebnissen dem Werk nähert. Der Betrachter geht von seinen eigenen Erfahrungen und Erkenntnissen in seiner Analyse des

Werkes aus. Gespräche auf dieser Grundlage sind sehr interessant. Sie erweitern mein Verständnis für mein eigenes Werk.

Kunst gleicht dem sexuellen Kontakt

N: Es finden sich oft sexuelle Anspielungen - einige würden vielleicht behaupten, sie seien vorherrschend - in deinen Werken.

P: Das Sexuelle ist von großer Bedeutung für unseren Umgang miteinander. Es ist also selbstverständlich, dass dieses Thema einen Künstler, dessen Werk auf zwischenmenschlichem Dialog basiert, beschäftigt. Es ist interessant, die offensichtlichen Wahrheiten in unserem Umgang miteinander zu analysieren. Sich zu fragen, warum die sexuelle Intimität von so großer Wichtigkeit ist. Ist es nur weil wir die Art erhalten sollen? Das erklärt nicht die Lust nach engem physischen Kontakt. Natürlich gibt es in der Nähe Geborgenheit, die aus der Kindheit herröhrt. Aber ich glaube auch, dass wir den engen Kontakt, den wir zu unserer Mutter hatten, bevor die Nabelschnur durchtrennt wurde, suchen. Danach sind wir für immer allein. Die Körperstellen, die am liebsten beim intimen Kontakt eingesetzt werden, sind auch die Stellen am Körper, an denen die Haut am dünnsten ist. Die Metapher für Geschlechtsverkehr ist z.B. Verschmelzung - eins werden.

Das Projekt *Navel-Scan* (zu deutsch: Bauchnabel-Scan) war eben ein Versuch, den öffentlichen bzw. privaten Teil des Körpers zu untersuchen. Der Bauchnabel ist die Grenze zwischen diesen zwei Teilen. Denn was ist der Bauchnabel eigentlich? Er ist die letzte Stelle, an der du mit einem anderen Menschen zusammenhängst. Ich glaube, das ist es, was

wir im sexuellen Akt suchen. Wir versuchen, den 100%igen Kontakt mit einem anderen Menschen zu erreichen. Und wenn wir Kinder bekommen, erleben wir dieses Gefühl wieder.

N: Welche Rolle spielen diese Beobachtungen in deiner künstlerischen Ausdrucksform?

P: Kunst gleicht dem sexuellen Kontakt. Beide sind eine Art Kommunikation, bei der wir versuchen, einander zu berühren und wortlos zu verstehen. Das Werk wird wie eine große halbdurchsichtige Membran, in die Künstler und Betrachter die Hände hineinstecken, aber es gibt immer einen dünnen Film. Das Werk ist der dünne Film. Wir werden nie wieder den symbiotischen Kontakt zu einem anderen Menschen erreichen, den wir in Mutters Bauch hatten. Wir bedienen uns der Sprache, wir verwenden die Bilder, wir nutzen Sex, um den engen Kontakt zu erreichen.

Im Werk *Navel-Scan* (zu deutsch: Bauchnabel-Scan) habe ich mit einem Handscanner Bauchnabel ge-scannt und darauf hin ins Internet gestellt, um das Thema zu diskutieren und das Dilemma zu veranschaulichen. Der Bauchnabel ist ein Niemandsland. Er befindet sich zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen. Das Private unter dem Bauchnabel und das Öffentliche oberhalb. Der Bauchnabel befindet sich in einem seltsamen Zwischenraum. Und die Zwischenräume im wirklichen Leben wie auch im metaphorischen Sinne haben mich immer interessiert.

Zwischen Kunst und Kitsch

N: Kannst du Beispiele anderer Zwischenräume erwähnen?

P: Der Zwischenraum zwischen Kitsch und Kunst hat meine ganze Produktion geprägt. Wann ist etwas Kitsch und wann ist etwas Kunst? Und warum? Meine Erfahrung ist die, dass die Grenze fließend ist. Gegenstände können sich frei über diese Grenze bewegen. Kunst kann zum Kitsch werden - und Kitsch zur Kunst. Je nach Zusammenhang, in den der Gegenstand vom Künstler bzw. Betrachter gebracht wird.

N: Seit vielen Jahren sammelst du Kitsch und du hast damit verschiedene Aufstellungen gemacht. Wie arbeitest du heute damit?

P: Zur Zeit bin ich damit beschäftigt, Kunst und Kitsch zu vermischen. Früher habe ich diese zwei in meinen Werken auseinandergehalten. In meinen fotografischen Aufstellungen oder in meinen zusammengestellten Objekten habe ich es auseinandergehalten und nur Kitsch genutzt. In meinen Collagen habe ich das Experiment gemacht, Elemente zu vermischen. Ich habe wenige Male Kunst und Kitsch in meinen dreidimensionalen Werken gemischt, z.B. bei einer Zusammenstellung von Kitsch-Elementen mit einer Skulptur als Teil des Werkes. Im Moment arbeite ich daran, mithilfe von Computertechnologie diese Elemente zum physischen Zusammenschmelzen zu bringen. Es beschäftigt mich sehr, Kunst und Kitsch zum Zusammenschmelzen zu bringen.

Die versöhnende Brille des Humors

N: Hängt es von den Leuten ab, die beurteilen, was als Kitsch und was als Kunst einzuschätzen ist? Ist es auch eine Art Dialog mit ihnen?

P: In Verbindung damit, dass ich älter geworden bin, ist meine Auffassung die geworden, dass Kunst eine



Frage des Geschmacks ist. Und nicht zu vergessen die des Marktes. Wenn ich auf Leute treffe, die der Meinung sind, sie würden sämtliche Antworten und Definitionen bereit haben, habe ich immer geliebt, an dieser Auffassung zu rütteln und sie zum Lachen zu bringen. Und am liebsten über sich selbst. An der Auffassung des Selbstbildes zu rütteln. Das habe ich immer gemocht. Ich weiß nicht wieso, aber ich mag es zu veräppeln.

N: Ist es, wenn das Perfekte Risse bekommt?

P: Ja, das mag ich sehr. Ich mag, mit der Rolle der Künstler in der Gesellschaft zu experimentieren und mit den Rollen, die uns als Künstler zugewiesen werden. Einige meiner Performances handeln davon. Ich sehe mich nicht als Provokateur, aber ich mag es, an meinem Selbstbild und meiner Identität als Künstler zu rütteln, aber auch am Selbstbild der Kunstszene. Ich habe z.B. eine Performance gemacht, bei der Haar und Bart des Künstlers käuflich zu erwerben waren., *Kunstner realisieren persönliche Effekte* (zu deutsch: Künstler verkauft persönliche Effekte). Es war eine

Drucksache, wie z.B. die für den Verkauf von Münzsammlungen: Das Gewünschte ankreuzen und einschicken. Ursprünglich hätte sie als Postwerbung verteilt werden sollen.

Aber beim Durchdenken des Konzepts ist mir klar geworden, dass die Gruppe, die ich erreichen wollte, zur Kunstwelt gehörte und aus dem Grund musste es in diesen Kontext gebracht werden. In Brandts Klædefabrik hatte ich deswegen einen großen Schaukasten, der einer Verkaufstheke ähneln sollte, aufgestellt, während ich mit Verkäufer-Lächeln meinen Verkäufer-Anzug trug - ich war die Parodie eines Verkäufers.

N: Ein durchgehender Faden in deiner Kunst sind der Humor und eine besondere Verschmitztheit. Arbeitest du bewusst oder unbewusst mit Humor?

P: Grundsätzlich finde ich, dass man über die Welt und die merkwürdigen und unbegreiflichen Sachen, die darin passieren, lachen muss. Wie miteinander umgegangen wird, ist manchmal so absurd und unbegreiflich, dass es ohne die versöhnende Brille des Humors tragisch ist.

N: Ist es eine Überlebensstrategie?

P: Ja, kann man sagen.

N: Es hängt vielleicht mit deiner Fähigkeit zusammen, die Sachen von außen zu betrachten. Bist du beim Arbeiten auch im Besitz von diesem Blick; Plötzlich siehst du dich selbst und die Rolle, die du einnimmst, von außen?

P: Ich mag es, mit meiner Rolle und meinem äußeren Erscheinungsbild zu spielen. Manchmal sehe ich aus wie ein Banker, manchmal wie der Prototyp eines Künstlers. Wir geben einander Rollen, damit es einfacher wird, in einer komplizierten Welt zu manöv-

Graffiti in Reykjavík (2007)

rieren. Wenn ich aus der mir zugeteilten Rolle ausbreche, erhöht sich die Aufmerksamkeit bei meinen Mitmenschen und vielleicht werden diese dadurch dazu animiert, sich ihre eigene Rolle näher anzuschauen. Ich arbeite ja auch mit Performance und zur Ausdrucksform der Performance gehört, sich selbst von außen zu betrachten und dies dann als Werk zu verwenden. Mein Gesamtwerk bin ja ich.

Die gleiche Problematik mit neuen Waffen angreifen

N: Ich möchte gern über deinen Wechsel im Material und in der Ausdrucksform sprechen. Arbeitest du z.B. mit Hindernissen?

P: Wenn ich zu lange das gleiche mache, finde ich, dass der Ausdruck erstarrt. Es ist, als ob das Material den Ausdruck übernimmt. Dann finde ich nicht, dass meine Werke den Standard bekommen, den sie haben sollen. Ein Beispiel hierfür war, als ich nach Island eingeladen wurde. Ich sollte dort einen Monat verbringen und entschließ mich dafür, jeden Tag drei Zeichnungen zu machen. Aber nach 14 Tagen schaute ich mir die 30-40 Zeichnungen an und fing an zu analysieren, was ich gemacht und nicht gemacht hatte. Und dann hörte ich sofort auf. Die Idee war, aus Unbefangenheit zu schaffen, und wenn ich nachzudenken oder zu rationalisieren anfange, höre ich lieber auf. Anstelle weiterzuzeichnen fing ich mit dem Entwerfen des Projektes über die Metropole an, das den Namen List & AST & List, erhielt und in Nordens Hus in Verbindung mit Reykjavík ARTS Festival 2009 stattfand.

N: Wenn der Ingenieur übernimmt, musst du nicht länger kreativ sein? Dann hast du genug davon?

P: Ich würde nicht sagen, dass ich genug davon habe aber das Erforschen und die Neugierde, der direkte Dialog, die totale Aufmerksamkeit und Anwesenheit sind für mich wichtig. Das ist meine Erfahrung, wenn ich zwischen verschiedenen Ausdrucksformen wechsle. Ich greife sozusagen die gleiche Problematik mit neuen Waffen an. Ich empfinde es als Privilegium, den Ausdruck wechseln zu können, wenn ich das Gefühl habe festgefahren zu sein. Meine Kunst ist mein Leben - und das Leben ist eine ständige Entwicklung.

N: Wie ist dein Verhältnis zu deinen abgeschlossenen Werken?

P: Wenn ich ein Werk beendet habe, bin ich heilfroh. Und ohne Bescheidenheit finde ich, dass es das beste ist, das je gemacht wurde. So muss es als Künstler sein. Dieses Gefühl möchte ich jedes Mal haben und bei den meisten Werken ist es auch so. Es sind wenige meiner Werke, die ich heute nicht mag. Ich sehe wohl, dass einiges hätte anders gemacht werden können, aber so ist es ja immer. Das ist allgemein menschlich. Was das „fertige“ Werk angeht: Ich erlebe den Prozess als eine Bewegung. Je mehr du dem Werk hinzufügst, je „steifer“ wird es, wenn du verstehst was ich meine. Deswegen arbeite ich oft damit, meinen Werken einen schluderigen oder zufälligen Ausdruck zu geben. Ich möchte dadurch erreichen, dass der Betrachter so zu sagen die Möglichkeit erhält, am Werk weiterzuarbeiten.

N: Was inspiriert dich zu einem Werk?. Wie entsteht der Gedanke, dass du etwas machen musst?

P: Es fing mit dem ersten Werk an. Das führte zum nächsten, was wiederum zum nächsten führte. Nicht etwa, weil ich mit einem Werk unzufrieden

bin, aber weil an die Problematik anders herangegangen werden kann. Im Prozess melden sich neue Blickwinkel oder Themen und wenn man anfängt, sie in das vorliegende Werk einzubringen, wird es alles nichts. Dafür werden sie zum Sprungbrett eines neuen Werks. So gesehen hängen meine gesamten Werke zusammen, das eine führt zum anderen und so wird es wohl immer bleiben. Es ist eine lange zusammenhängende Erzählung über mich und meine Nächsten.

N: Manchmal musst du doch das Gefühl haben, ohne Inspiration zu sein. Was machst du dann?

P: Dann mache ich nichts. Ich schaue mich um und dann kommt es von alleine. Es ist äußerst selten, dass ich mich uninspiriert fühle. Oft suche ich mir dann ein anderes Material aus oder kehre zurück zu etwas, womit ich früher gearbeitet habe. Wenn ich nach einer gewissen Zeit z.B. mit Bronze gearbeitet habe, denke ich, dass ich einen neuen Winkel finden muss, aus dem ich die Werkthematik neu angreifen kann. So verhält es sich auch mit Fotos, Zeichnungen und Gemälden.

N: Du hast dich ja in deiner Kunst mit allen Medien auseinandergesetzt. Wie gehst du vor, wenn du ein neues Medium einbringst?

P: Es ist besonders interessant, wenn ein neues Medium demokratisiert wird: Videorecorder, Scanner... Wenn alle diese Ausdrucksformen, die wegen der Ökonomie und komplizierter Herstellungsprozesse Wenigen vorbehalten waren, auf einmal zugänglich werden. Das Internet und die Digitalisierung haben neue Möglichkeiten geschaffen. Das zu erforschen, was man mit den neuen Medien kann, was früher nicht möglich war, interessiert mich sehr. Das finde

ich sehr interessant. Diese Erweiterung der Spiegelung der Wirklichkeit. Und jedes Mal, wenn etwas Neues kommt, frage ich mich: Was kann man jetzt? Was kann der Computer, was mit der Schreibmaschine nicht möglich war? Oder als der Handscanner auf den Markt kam: das digitale Einlesen. Welche Möglichkeiten bietet er, die man durch den Kopierer oder die Kamera nicht hatte? Wie nutze ich dieses Medium, um meine künstlerischen Wirkmittel zu erweitern? Welche Möglichkeiten, die es früher nicht gab, entstehen daraus?

Wanderung auf unbekannten Pfaden

N: Bist du auf der Suche nach einem Flow? Die kurzen Phasen, in denen man 100%ig konzentriert ist?

P: Ich kann mich nicht besonders lange mit einer Sache beschäftigen, wenn ich kein 100%iges Engagement fühle. Ich muss mich dem Prozess hingeben. Ich glaube, es gehört zum Künstlersein. So macht man es. Und das übertrage ich auf alles andere, womit ich mich beschäftige. Und das führt natürlich zum Chaos.

Ich bin voll und ganz auf das Schaffen konzentriert und ich arbeite analytisch.

Jacques Derrida kuratierte 1990 eine Ausstellung im Louvre: eine Sammlung von Zeichnungen, die *Mémoires d'aveugle: L'autoprotrait et autres ruines* heißt. Ich glaube, du und ich besuchten die Ausstellung zusammen. Ich war von den Werken sehr fasziniert aber auch vom Katalogtext. Daraufhin habe ich einiges an Literatur über Dekonstruktion gelesen. Das wurde besonders wichtig für die Art, wie ich Kunst mache.

Ich bin sehr darauf fokussiert, auszuwählen bzw.



*From the studio,
Berlin (2011)*

mich gegen etwas zu entscheiden. Oft wähle ich automatisch bestimmte Lösungen aus. Zunächst einmal wähle ich das aus, was ich als meinen eigenen Ausdruck erkenne, daraufhin bin ich sehr aufmerksam, wogegen ich mich entscheide. Welche Möglichkeiten stecken nicht in diesem Gemälde oder in dieser Skulptur?

In meinen Gemälden ist es sehr deutlich, dass sie aus verschiedenen Ebenen bestehen, die nicht auf Anhieb miteinander zu tun haben, aber es gibt Ebenen, die miteinander kommunizieren. Oder man kann sagen, sie kommunizieren zwischen den Ebenen, in den Zwischenräumen. Bei der Fertigung einer Ebene überlege ich sehr, welche Möglichkeiten sich hierdurch eröffnen. Was würde ich unmittelbar wählen und wieso und was würde ich nicht wählen und warum nicht. Das sind meine Überlegungen. Meistens versuche ich der Spur der Entscheidung gegen etwas zu folgen. Das führt nochmals zu einer Entscheidung gegen etwas und am Ende steht das fertige Werk.

Daraufhin habe ich beobachtet, wie mir das Werk immer unsichtbarer wird, denn es wird mir immer fremder. Weil ich Sachen wähle, gegen die ich mich eigentlich entschieden hätte. Das heißt ja, dass ich eine unbekannte Seite von mir entdecke.

Peter Eriksen, Kunstkritiker bei Fyens Stiftstidende, hat mich gefragt, woher ich wüsste, dass ein Werk fertig ist. Ich habe geantwortet: Wenn ich dem Werk völlig fremd gegenüberstehe, ist es für mich fertig. Das hat ihn provoziert oder er hat es nicht verstanden. Aber vielleicht habe ich selber auch nicht so recht verstanden, was ich gesagt habe. Heute verstehe ich es aber. Es ist ja auch ein seltsamer Arbeitspro-

zess. Andere wählen das Bekannte, um es dann zu entwickeln und zu verfeinern. Ich wähle immer das Unbekannte, das für mich Fremde und bewege mich zu etwas hin, wo ich nie gedacht hätte, ich würde dahin gelangen.

Verschiedene Tiefen der Erkenntnis

N: Hast du das fertige Bild im Kopf, wenn du mit einem Werk anfängst? Oder arbeitest du dich dazu hin?

P: Es ist Kommunikation zwischen den verschiedenen Ebenen, die im Bild bzw. der Plastik zum Vorschein kommen. Ich versuche, diese auch in meine Skulpturarbeiten einzuarbeiten. In der Plastik gibt es drei klassische Elemente: Sockel, Draperie und Figuration. Mit denen habe ich mich immer herumgeschlagen. Wie ändert man die Bedeutung der drei Elemente? Was passiert mit der Plastik, wenn diese Bedeutung geändert wird? Wie klein muss die Figuration sein, um mit dem Sockel gleichwertig zu sein? Man erkennt ihn als ein Objekt im Raum, einen riesigen Sockel wie z.B. im *Den glade giver* (zu deutsch: Der fröhliche Geber) und *Skulptur nr. 538 til forglemmelse af mig selv* (zu deutsch: Skulptur nr. 538 zum Vergessen meiner selbst). Da hatte ich einige fantastisch schöne Sockel gemacht und die Draperie hat auch viel Platz eingenommen, was dazu geführt hat, dass die Figuration fast zum Appendix wurde. Man wusste nicht so recht, was eigentlich die Plastik war. N: Der normale Betrachter ohne den theoretischen Hintergrund würde wohl sagen: Das ist ja seltsam. Ein riesiger Sockel und die Skulptur nimmt im Vergleich zu den anderen Teilen so wenig Platz ein. Sie werden ihr ein wenig fremd gegenüberstehen, wäh-



rend der Kunstkritiker einen Kommentar zu einer besonderen Diskussion darin erkennen würde. Einige deiner Werke sind sehr zugänglich. Alle können ihre Dinge darin lesen, sie öffnen sich. Aber viele deiner Werke wenden sich an Eingeweihte oder es sind nur die wenigen, die dabei etwas herausholen. P: Mein Ziel ist es immer, so viele wie möglich anzusprechen. Ich versuche immer, mit allen zu kommunizieren. Die Sockel aus dieser Reihe waren an sich schön. Sie sehen aus wie ein Möbelstück und darüber allein kann man sich freuen. Über die anderen Dinge kann man sich wundern. In meinen Werken wünsche ich mehrere Ebenen, die die verschiedenen Tiefen der Erkenntnis der Rolle der Kunst in unserem gemeinsamen Leben ansprechen.



Z.B. meine Plastik *Paulus* bei Fredens Kirke in Odense. Unmittelbar kann gesagt werden, es wäre merkwürdig, Paulus steht auf dem seltsamen Sockel. Ein auf dem Kopf stehender Mann, als wäre er vom Himmel gefallen, halb Mensch, halb Maschine. Aber eigentlich ist es eine ganz klare Interpretation der Bekehrung des Paulus'. Plötzlich steht die Welt Kopf. Das Erlebnis haben wir alle mitunter im Leben. Ich interpretiere die Bekehrung Paulus' als eine Metapher dafür, wie wir uns zu den Entscheidungen im Leben verhalten. Schließen wir die Augen vor den Erkenntnissen, die wir machen, und führen unser Leben wie bisher weiter? Oder öffnen wir die Augen und ziehen die Konsequenzen, obwohl es gefährlich und unsicher ist, unser Leben radikal zu ändern?

N: Aber besteht nicht die Gefahr, es werde zu theoretisch? Oder geht es darum, auf verschiedenen Ebenen zu arbeiten?

P: Man darf nie davor zurückschrecken, sich theoretisches Wissen anzueignen. Wissen ist Macht, auch über einen selbst. Ich gebe mir Mühe, dass das theoretische Wissen, das ich mir aneigne, meinem künstlerischen Ausdruck nicht im Wege stehen wird. Ich bin in einem gewöhnlichen Arbeiterelternhaus aufgewachsen ohne jegliches Verhältnis zur Kunst und zu ästhetischen Theorien. Wahrscheinlich interessiert mich die Kitsch-Problematik deswegen so sehr. Warum erwerben Leute solche Dinge für ihr Zuhause? Oft stecken zutiefst persönliche Motive dahinter, dass einige sich in eine kleine Katze aus Porzellan oder eine billige Kopie einer antiken Skulptur verlieben. Vielleicht ist es um zu zeigen, dass man einer besonderen Gemeinschaft zugehört - der Signalwert der Dinge dem Freundeskreis gegenüber. Vor kurzem traf ich einen Typen, der dabei war, sein Zuhause einzurichten. Er erzählte, er hätte einen leeren Platz an der Wand. Da solle ein Gemälde hängen. Ob es einen Monat oder mehrere Jahre dauert - er muss nur das richtige Bild finden. Und das finde ich, ist ein fantastischer Gedanke. Das Warten auf das Richtige. Sein Zuhause soll nicht einfach vollgestellt werden, sondern mit den Dingen, die für ihn Bedeutung haben, wachsen. Für so etwas habe ich großen Respekt.

Die Kunst muss über das Ausstellungserlebnis hinausreichen

N: Aber ist es nicht ein romantisches Gedanke, dass man auf ein Werk trifft und denkt: Es spricht mich direkt an, alles andere ist egal?

P: Ich glaube, es ist für den Menschen wichtig, Zusammenhang in seinem Leben zu schaffen. Wenn man sich fürs Zuhause etwas kauft, ist es wichtig, dass es diesen Zusammenhang unterstützt. Es ist das Klischee, es solle zu den Sofas passen. Ich meine, das sollte doch der Fall sein. Es gibt Kunstwerke, bei denen denke ich, dass ich sie nicht zu hängen haben möchte. Leute sagen es oft ein wenig beschämmt. Aber sie sollen sie ja auch nicht zu Hause aufhängen. Bei einem Werk, das man im Museum oder in einer Kunsthalle sieht, ist dies oft nicht der Fall. Es gibt mehrere Arten des Kunstausdrucks. Einige Werke sind dafür geschaffen, dass du sie zu Hause aufhängen kannst, wenn du sie gut findest. Das ist eine Form von Kunst. Eine andere ist die, die du an einem Ausstellungsort siehst, um darauf mit dem Erlebnis nach Hause zu gehen. Ich finde es interessant zu versuchen, die zwei Arten der Annäherung ans Werk auseinander zu halten.

Als ich den Kunstpreis von Fünen erhielt, habe ich in Brandts Klaedefabrik eine Installation gemacht, die ich *-fald* nannte. Hier arbeitete ich mit der Problematik des Privaten, die Kunst fürs Zuhause, und des Öffentlichen, die Kunst für die Ausstellungshalle, das Erlebnis, das du mit nach Hause nimmst und diesen Gegensatz.

N: Aber was machst du vorwiegend? Machst du Kunst fürs Zuhause oder für die Museen?

P: Ich mache hauptsächlich Kunst fürs Zuhause. Ich mag es, wenn meine Werke im intimen und länger dauernden Kontakt mit dem Betrachter stehen. Ich möchte gern die Vielseitigkeit in der Kunstauffassung diskutieren. Kunst ist viel mehr als das Ausstellungserlebnis: Man geht hinein, wird

MUSKELDRENGREN

SVINGER

SVEPSKERNE



schockiert. Man geht wieder hinaus, um nochmals schockiert zu werden. Ich finde eigentlich, dass das mit dem Geschockt- oder Erschüttertwerden ein romantischer Gedanke ist. Eine Vorstellung davon, man soll aus der bürgerlichen Trägheit geschüttelt werden.

N: Warum?

P: Warum soll man aus der bürgerlichen Trägheit geschüttelt werden? Es ist, so wie ich es sehe, sein eigenes Selbst aus dem gesellschaftlichen Kontext zu ziehen. Das heißt, als Künstler soll man die anderen darüber belehren, wie dumm oder blind sie

sind. Es sind ja Erweckungsgedanken. Ich erkenne keinen Sinn darin. Als ich beispielsweise die Installation *-fald* schuf, war das Werk *Feets delay* ein Teil davon. Es ist eine Live-Aufnahme der Füße der Besucher und ihrer Bewegungen bei der Ausstellung. Auf einem Bildschirm konnten die Gäste ihre eigenen Füße sehen und nachgucken, wie viel Zeit sie an jedem Werk verbracht hatten.

Für den Künstler ist es frustrierend, wenn Dinge in einen falschen Kontext gelangen. Vor einigen hundert Jahren wurde Kunst zum Ausschmücken der Schlösser des Adels gefertigt. Das war der einzige Kunstkontext, den es gab. Manchmal sollte das Gemälde an einem ganz besonderen Platz, oft für viele Jahre, hängen.

Und das bedenkt man ja als Künstler. Deswegen muss es etwas geben, das der Betrachter entdecken kann, und er muss sich die ganze Zeit, die er mit dem Werk verbringt, darin spiegeln können. Das heißt, dass das Werk mit der Zeit des Betrachters an Größe gewinnt. So ist das ein gutes Kunstwerk, finde ich. Aber wenn es an einem Ausstellungsort aufgehängt wird, an dem Leute höchstens eine halbe Minute davor verbringen, gelangt der Betrachter nie ins Werk hinein. Es entwickelt sich eine große Diskrepanz zwischen der Absicht des Künstlers mit dem Werk und der Art, wie es vermittelt wird. Es war dieser Gegensatz, den ich in der Installation *-fald* gern zur Debatte bringen wollte. Wie verhalten wir uns zum Künstler und zur Kulturinstitution, die sich irgendwie zum Postulat entwickelt?

N: Wenn man nur eine halbe Minute am Bild verweilt, dann gibt es ja keine Zeit, um zur Membran hineinzugelangen, von der du vorhin gesprochen

hast. Man könnte sich vorstellen, dass Kunst, die aufdringlicher und schnell lesbar ist - „Erlebniskunst“ - für einen Ausstellungsort eher geeignet ist?

P: Das ist auch die Entwicklung seit den letzten Jahren. So lautet die Forderung der Ausstellungsorte. Und du fragst, für wen ich am liebsten Kunst schaffe. Ich entschied mich dafür, *Paulus* u.a. mit diesem Gedanken vor Augen zu schaffen. Meine Überlegungen waren, dass dieses Werk im öffentlichen Raum stehen soll und es wird mit vielen Menschen kommunizieren. Es wird ein Teil ihres Lebens und zum Teil des Selbstverständnisses des Stadtteils. Dieses Werk war für mich sinnvoller, als Installationen für die Ausstellungsorte zu machen. Ich hatte soeben die Installation *Forskudt på Bryllupsnatten* in Brandts Klædefabrik beendet und so ergab sich die Möglichkeit darüber nachzudenken, welchen Weg ich mit meiner Kunst einschlagen wollte. Die Installationsform bot keine Befriedigung mehr. Ich wollte lieber mit dem Nahen kommunizieren.

N: Aber vorhin hast du gesagt, dass es nicht so sein sollte, dass der Künstler die Leute irgendwohin bewegen wollte. Aber dass Leute beweglich sind, möchtest du wohl?

P: Ich meine, dass es Leute nicht an einen besonderen Platz hin bewegen soll - darin besteht ein großer Unterschied. Das Werk sollte dazu führen, dass man sich selber fühlt. Wenn du dich fragen würdest, was es bedürfe, damit du deine Familie verlässt, um an einen fremden Ort zu reisen, wo du die Sprache nicht sprichst, dich durch eine andere Hautfarbe unterscheidest und dazu noch weißt, es könne hier für dich sehr schwierig werden. Was bedürfe es, damit du es machen würdest? Wenn sich mehr Europäer

diese Frage stellen würden, wären sie vielleicht den der nach Europa kommenden Menschen offener gegenüber eingestellt.

N: Aber glaubst du, dass Kunst hier eine Rolle spielt?

P: Nicht auf ungeschickte Art, als Propaganda. Aber könnte eins meiner Kunstwerke solche Gedanken beim Betrachter hervorrufen, wäre ich erfreut.

Von Thorvaldsen bis *Adapted Surroundings*

N: Arbeitest du darauf hin, eine größere Abstraktion in deinen großen Skulpturen zu erreichen?

P: Das kann man sagen. Nach *Elle* habe ich *Adapted Surroundings Number One* gemacht. Die Figuration selbst sind die Menschen, die wartend auf dem Sockel stehen und dabei die Skulptur ewig lebendig und beweglich werden lassen. Eine klassische Skulptur besteht erstens aus einer Figuration, eine Abbildung von Menschen oder Tieren, zweitens einem Sockel, der die Begegnung der Figur mit der Umwelt ist, einem Fundament, das das Gebiet, innerhalb dessen sich die Skulptur bewegt, abgrenzt. Und das dritte Element, die Draperie, die entweder die Figur unterstützt oder diskutiert. In *Adapted Surroundings* habe ich die Figuration ausgeschlossen, weil der Fußgängerübergang das zentrale Element der Skulptur ist. Ich habe den Sockel und die Draperie gemacht - die Figuration wird aus den auf der Verkehrsinsel wartenden Menschen ausgemacht. Der Bodenbelag besteht aus den Granitfliesen, für die sich Odense Kommune bei dem zukünftigen Bodenbelag der Stadt entschieden hat, und einigen der gelben Klinker, für die Odense traditionell bekannt ist. Auf diese Art gibt es eine Historik. Ich habe sie dann in einem afrikanisch bzw. arabisch inspirierten Muster gemischt.

N: Als ein politischer Kommentar?

P: Es bezieht die Stadt und ihre Leute mit ein. Aus dem Grund heißt es *Adapted Surroundings*. Der Auftrag bestand darin, einen Bereich in der Kreuzung zwischen Thomas B. Thriges Gade und Hans Jensens Straede zu schaffen, der in der Wartezeit bis zum Umschalten der Ampel auf grün für Leute interessant sein könnte. Es ist einer der wenigen nicht synchronisierten Fußgängerübergänge in Odense. Man muss auf der Verkehrsinsel warten, und das hat mich angetrieben. Ich entschied, die Wartenden als eine Installation miteinzubeziehen.

N: Aber wie vielen Leuten fällt es wohl auf, dass sie eine Figuration sind?

P: Mit einem Kunstwerk erlebt man, was man erleben will. Eigentlich ist es nur ein Fußgängerübergang mit sechs Bronzeplastiken und einem schönen Fliesenmuster. Es gibt wohl niemanden, der darüber nachdenkt, dass es sich um Paraphrasen der drei Grazien handelt. Thorvaldsen hat sie in seiner frühen Karriere zwei Mal und noch einmal kurz bevor er starb angefertigt. Die Grazien sind drei weibliche Archetypen aus der griechischen Mythologie. Auf diese Art gibt es auch eine Diskussion über Frauen in *Adapted Surroundings*. Aber auch eine Diskussion über Ruhm.

N: Inwiefern ist es eine Diskussion über Ruhm?

P: Als Hans Christian Andersen ein junger und unbekannter Dichter war, hat er eine Bildungsreise nach Rom unternommen, so wie es viele andere dänische Künstler taten. Er besuchte Thorvaldsen, der zu diesem Zeitpunkt weltberühmt war. Er stellte Marmor- und Bronzeskulpturen für die ganze bekannte Welt her. Thorvaldsen war dem seltsamen

jungen Dichter ein wenig zurückhaltend gegenüber. Er war höflich, aber Freunde wurden sie wohl nie. Als Ausländer muss man sehr viel über Kunst wissen, um Thorvaldsen zu kennen. Hans Christian Andersen hingegen kennt jeder. Nur die wenigen kennen Thorvaldsen und wissen, dass er dänisch ist. Es hat nicht mit der Qualität seiner Arbeit zu tun, aber Hans Christian Andersen besaß eine besondere Fähigkeit, das Allgemeinmenschliche in seiner Dichtung zu kommunizieren. Was ich in *Adapted Surroundings* gern diskutieren möchte, ist die Demut des Künstlers den Leuten gegenüber, die ihn aufsuchen, um sich mit ihm zu unterhalten und von ihm gern lernen möchten. Da muss man vorsichtig sein. Man darf sich von dem eigenen Ruhm oder der Selbstgefälligkeit nicht verrückt machen lassen.

Musen und Modelle

N: Mein Vorurteil über Künstler ist, dass sie viele Frauen um sich haben - der alte Musenbegriff. Hast du Musen?

P: Ja, das habe ich immer gehabt.

N: Ist für dich Muse gleich Modell?

P: Das Modell entwickelt sich oft zur Muse. *Elle* wäre nie *Elle*, geworden, hätte ich nicht die kleine Tänzerin als Modell gehabt. Es war auch sehr inspirierend mit ihr zusammen zu sein. Oft saß sie im Atelier und hat über alles mögliche gesprochen. Physisch war sie nicht besonders groß, aber im Prozess mit der Plastik hat sie viel Platz eingenommen.

N: Das Modell war so klein und *Elle* wurde so groß. Auch was die Ausstrahlung anbelangt ist die Plastik groß. Sie ist sehr kraftvoll?

P: Das ist, weil sie unglaublich inspirierend war. Das

OPPOSITE:
Mr. Strong,
Sketch (2006)

Verhältnis zwischen Modell und Künstler kann sehr eng werden. Das war es mit den Modellen, die ich gehabt habe. Es war ein Radfahrer, der als Modell für *Paulus* gedient hat. Er war viele Jahre lang ein Freund. Als Inspiration für das Porträt *Paulus'* diente das Gesicht meines Bruders.

Auf dem Weg zum abstrakten Körper

N: Wie vermeidest du, die Grenze zwischen Kunst und dem Banalen oder Pornographischen in deinen Werken zu überschreiten? Ich sehe, dass du mit dieser Grenze spielst.

P: Ich glaube, es hängt mit meiner Erziehung zusammen. Ich will diese Grenze nicht überschreiten. Es ist nicht interessant. Ich bin der Meinung, es sei wichtig, die Grenzen zu untersuchen, was den künstlerischen Ausdruck anbelangt, aber auch was die sozialen Grenzen, die wir einander aufstellen, angeht. Ich finde, dass unsere Gesellschaft immer bornierter und zugeknöpfter geworden ist. Zur gleichen Zeit gibt es eine Welle der Pornofizierung im öffentlichen und eigentlich auch im privaten Raum. Die Polarisierung ist größer geworden. Ich arbeite nun abstrakter mit den Formen. Es fing mit *Elle* und mit *Five Steps Towards Neverending Joy* mit den modellierten Köpfen und dem stilisierten Körper richtig an. Ich finde, dass das komplizierte Zusammenspiel der Formen des Körpers unglaublich interessant ist und ich nutze wohl den Körper hauptsächlich als Ausgangspunkt für ein Spiel mit den skulpturellen Formen.

N: Sind deine Personen eine Art Archetypen?

P: Die Plastik *Elle* z.B. ist an einigen Stellen übertrieben. Die Brüste sind übertrieben und von fast gewal-

tigem Charakter - es ist ja eine Meerjungfrau. Die Meerjungfrau symbolisiert die Sehnsucht des Mannes nach der Frau. Darüber denke ich in den überdimensionierten Brüsten nach, die fast in Vogelköpfen enden, und dann der kleine stramme Hintern. Es ist ein übertriebenes Frauenideal.

N: Bist du auf dem Weg zur nonfigurativen Ausdrucksform?

P: Es gibt einige Abstraktion. Ich möchte gern auf den erkennbaren Körper verzichten und dafür ein Zusammenspiel zwischen den Formen erreichen, aber immer noch mit dem Körper als Inspiration und Grundlage. Ein Paar Punkte und ein Strich, dann hat man gleich ein Gesicht, und wenn man die Striche richtig verteilt... Es bedarf nicht vieler Striche bis du einen Körper, einen Arm und ein Paar Beine siehst. Wir möchten uns gern in den uns umgebenden Dingen wiedererkennen.

Der Damenkreis des heiligen Hieronymus

N: Arbeitest mit bestimmten Vorbildern? Du hast Thorvaldsen erwähnt, aber ist er ein Vorbild?

P: Durch meine ganze Karriere gab es ein leuchtendes Vorbild, von dem ich schon als ganz junger Künstler hörte. Ich war 25 Jahre alt, als ich an der Akademie anfing, aber es fehlte mir die Theorie im Unterricht. Ich bin auf das Buch *Der Damenkreis des heiligen Hieronymus* des Künstlers Richard Winther gestoßen. Das Buch ist ein wichtiger Dreieckspunkt meiner Art, die Dinge anzugehen, gewesen. Ich finde, er ist einer der ganz ganz großen dänischen Künstler. Er ist einer der wenigen Künstler meiner Gegenwart oder der letzten vielen Jahre, die Weltformat besitzen.

N: Haben deine Werke Ähnlichkeiten mit seinen Werken?

P: Eine Zeit lang gab es Ähnlichkeiten, das ist ja klar. Er war mir ein großes Ikon und ist es immer noch. Er war sehr inspirierend gewesen. Insbesondere eins der Kapitel im Buch ist entscheidend dafür gewesen, wie ich mich durch meine künstlerische Karriere verhalten habe. Es ist ein Kapitel, in dem er von den inneren und äußeren Ambitionen schreibt. Bei den äußeren Ambitionen geht es um Anerkennung, darum sich hervorzu tun und Karriere. Bei den inneren Ambitionen geht es um das Kunstverständnis, das Werk an sich, um zu verstehen, was man macht, die Erkenntnis des künstlerischen Metiers. Für Richard Winther gibt es keinen Zweifel, dass die inneren Ambitionen die interessantesten sind, und da kann ich ihm nur zustimmen. Dem bin ich immer gefolgt. Ich musste natürlich die Werke herausbringen, weil ich von ihnen leben musste. Ich habe verkauft, was ich konnte, so einfach und schnell wie möglich. Denn ich habe mich dafür nie interessiert.

N: Es geht um deine eigene Forschung?

P: Ja, es ist meine eigene Recherche oder meine eigene Forschung am Werk an sich, in der Formverteilung und in der Erkenntnis, die es im Werk gibt, und die Erkenntnis der dich umgebenden Welt im Werk. Das hat mich immer in allem, was ich gemacht habe, beschäftigt. Ich finde, das ist das Interessanteste.

N: Zu einem Zeitpunkt hast du dich durch den Dekonstruktivismus sehr inspirieren lassen. Gibt es Künstler dieser Theorie, die deine Vorbilder sind?

P: Es gibt einige Architekten, die damit arbeiten, ich habe aber keine bildenden Künstler abgesehen von mir selbst gefunden. Denn ich tue es immer noch. Ab

Mitte der 80er bis Mitte der 90er Jahre habe ich eng mit Erik Gram-Hanssen zusammengearbeitet und die Dekonstruktion war eine Methode, die wir nutzen konnten, damit es als Werk funktionieren konnte. Aber wir haben während des Zeichnens nicht Hände gehalten. Ein sehr expressives und emotionsgeladenes Werk zu schaffen, lässt sich zu zweit nicht machen. Aber wenn man ein Gerüst oder ein Modell hat und man mit verschiedenen sich kreuzenden Gleisen arbeitet, entsteht in der Gleiskreuzung eine dritte Bedeutung. Derrida hat eine Art Literaturanalyse entwickelt, die hinter den Text ging und ihn in seine inneren Bestandteile zerlegte. Das hat Aufsehen erregt. Einige nannten es schlachtweg Destruktivismus - also dass er alles in die Luft sprengte. Aber das ist nicht meine Auffassung. Ich sehe die Idee Derridas' als ein Versuch, die Dinge in einen Zusammenhang zu bringen. Das Werk in Teile zerlegen und gucken, wo die Teile Berührungspunkte haben, und auf diese Weise das Werk verstehen. Dieses Verfahren ist für mich sehr fruchtbar gewesen.

N: Du hast eine Theorie, den Dekonstruktivismus, und du hast ein Vorbild, Richard Winther. Wie beeinflussen sie deine Arbeit heute?

P: Es liegt wohl unterschwellig in meiner Arbeit, aber ich denke im täglichen Umgang mit den Werken nicht darüber nach. Ich hatte eine lange Pause, in der ich viele andere Kunsttheorien gelesen habe, nun habe ich die Dekonstruktion wieder aufgenommen und erkenne in den mittlerweile alten Texten etwas ganz anderes. Etwas, was ich vor 20 Jahren nicht gesehen habe. Und mit Richard Winther verhält es sich auch so. Ich vergesse es einfach. Ich werde vom Eigenen so beschäftigt. Nur ab und zu taucht Richard

Winther auf. Es sind nicht seine Werke an sich, die mich inspirieren. Es sind seine Philosophie und die Theorie über sie, die mich faszinieren. Es ist seine Herangehensweise ans Werk und an das Künstlerdasein, die mir viel geholfen hat. Weil er so beschäftigt mit der künstlerischen Erkenntnisarbeit ist, wie ich es auch bin.

N: Aber ist das ein existenzieller Erkenntnisbegriff? Es klingt fast, als würdest du untersuchen, wer du bist?

P: Natürlich geht es um mich selbst. Als Künstler muss ich den Blick nach innen richten und mich umschauen. Ich fand es immer faszinierend, meine eigenen blinden Punkte zu finden. Andere zu provozieren, finde ich nicht so interessant. Aber es ist interessant, sich selbst zu provozieren und immer die eigenen Schwachstellen und blinden Punkte zu finden, um anschließend mit ihnen zu arbeiten. Wir sprachen über das Vorgehen, sich ständig gegen etwas zu entscheiden. Es ist ein schwieriger und deswegen wichtiger Prozess, weil es die Werke zu etwas werden lässt, worin ich mich selber überhaupt nicht mehr erkenne. Und dadurch, dass ich nichts erkennen kann, wird es fremd und durch das Fremdwerten kann es erschreckend und hässlich werden.

Der Titel als Ergänzung zum Werk

N: Der Titel deiner Werke ist oft ein Kommentar zum Werk. Warum gibt es so viel Sprache, wo du eigentlich ein visueller Künstler bist? Woher kommt es?

P: Ich will meinen Werken gern einen extra Kommentar geben. Es ist wie beim Cover einer guten Schallplatte: das Visuelle ergänzt das Musikerlebnis. Die Titel sind Ergänzung. Sie stellen einen sprach-

lichen Winkel der Problematik dar, zu der ich mich im Bild oder in der Skulptur zu verhalten versuche. Wenn man es dekonstruktivistisch, als verschiedene Gleise betrachtet, handelt es sich hier um ein sprachliches Gleis, durch das etwas hinzugefügt wird. Eine meiner letzten Plastiken heißt *Sail away to the Land you know so well*. Der Satz ist so seltsam und schön. Und beinhaltet viele Bedeutungen. Ich laufe bei der Fertigstellung der Skulptur mit einem solchen Satz im Kopf herum.

N: Was kommt bei dir zuerst - das Werk oder der Titel?

P: Das Werk kommt zuerst. Ich nutze auch die Titel, um zu versuchen zu verstehen, was ich gemacht habe. Um zu verstehen, was sich vor mir befindet. Dann kann ich es in Worte fassen, um es selbst zu verstehen.



在场

这是一本关于在最初的三十年里我的工作和我的作品的书。书中的主角是我的艺术。因此，以下几页主要是包括了对我最重要的一些作品的选择的再现。在本书的形成过程中，就应当以怎样的文字来伴随图片，我有过很多的考虑。

既然我的艺术特别侧重于并且渊源于“在场”，我选择了让我的大儿子尼古来向我提出他觉得能够打开我的艺术和生活的问题。这成了一系列对我们双方都有益的长谈。尼古来与我在三十多年前分开，但我们始终保持着一种稳定的接触。对于我们来说，这谈话是一种尝试，尝试着弄明白艺术对于我的生活有着怎样的意义，而他恰恰能够提出使得话头流畅的问题。我希望读者感受到父亲和儿子谈话时所具的这种在场。

鸣谢

对本书的成形，有好几个人一直在给予着非常宝贵的帮助和支持。苏纳，我的第二个儿子，编辑和注释了本书。碧儿吉特·罗勒写下了所有的谈话录音，尤其是特丽娜·宋德皋，她将文字修改成了某种可读的东西。

要感谢的翻译。德语：彼得·托普豪余；英语：玛丽安娜·明达吉斯·阿格尔；中文：冯骏。

艾斯本·埃里克森完成了熟练的图像工作，而克劳森·奥福塞特则带着他一贯的认真态度印刷和装订了本书。我要衷心感谢你们大家。

视觉艺术家保罗·崴勒——艺术家作用的各个角度

本书作者是安娜·克里斯蒂安森，艺术史学家，欧登塞城市博物馆多年来的领导工作者。在这里也有着“在场”，尽管是在专业上的，因为安娜几乎在所有这些年里追随着我的工作。万分感谢，安娜。

保罗·崴勒2011年十月

Poul R. Weile, oktober 2011

*Memoirs from the Academy:
Flying high
Digital Photo (2009)*

视觉艺术家保罗·崴勒——艺术家作用的各个角度

保罗·罗伯特·崴勒，1954年出生在丹麦纽堡，在菲英岛长大，是一家纯种的艺术家。我们应当以这样一种方式来理解，在大体上看，他选择了只专心于自己的行当，而绝不是像许多艺术家们曾经和正在做的那样地考虑在这个收入不确定的行当里同时以其他辅助性的工作来补充日常所需。自从保罗·崴勒在1979年作出了关键性的决定放弃作为工薪者的生活并且申请进入了菲英艺术学院起，这种一贯不变的态度就一直是他的特征。他能够以作品来佐证他从小在视觉艺术方面的热情工作，正因为他的这种背景使得他在那时马上就被菲英艺术学院录取了。当时，艺术学院第一年的基础课学习完全是集中在传统素描上，在保罗·崴勒完成了第一年的基础课学习之后，他必须定出专修方向，于是，他选择了在雕塑专业里继续深造。然而，他却并不使得自己被限定在院校方面的那种在创作学习上片面地“不是绘画就是雕塑”的要求中，这恰恰标志了他的独立态度（或者如果人们愿意也可以这样说：反叛立场）。保罗·崴勒所做的是他觉得最有益于他的事情，他因此也在跟着学院的课程学习的同时继续滋润着自己在绘画方面的兴趣；这当然是在院校框架之外进行的。因而他在这两个专业领域里都得心应手。1984年毕业后，他的好奇心却又将他领入传统视觉艺术的边界区域，这同样也是他的一些同龄和更年轻的同事的情形。人们在各种权威的习惯性思维上打问号，这就仿佛是在1968年的学生造反运动之后的时代精神中所蕴含的一种理所当然。对于保罗·崴勒，这看来是富有成效的，因为他这么多年一直在素描，图形设计，油画，雕塑，装置艺术，偶发艺术，表演，摄影和录像艺术等领域之间游刃有余，而他也不怕将这些不同的表达形式混合在一起。与此同时，他也自由自在地从自己对于往昔的艺术和文化的广博知识中汲取各种元素，正如他不反对把各种用品、俗饰和自己日常生活的元素带进自己的艺术，因为以这样的方式，他比如说能够把更多的意义层面镶嵌进自己的作品中。因此，保罗·崴勒可以被定性为是一个后现代艺术家，与他的同时代同时代达成了高度的默契。

展出：“新婚之夜的错叠”，1994

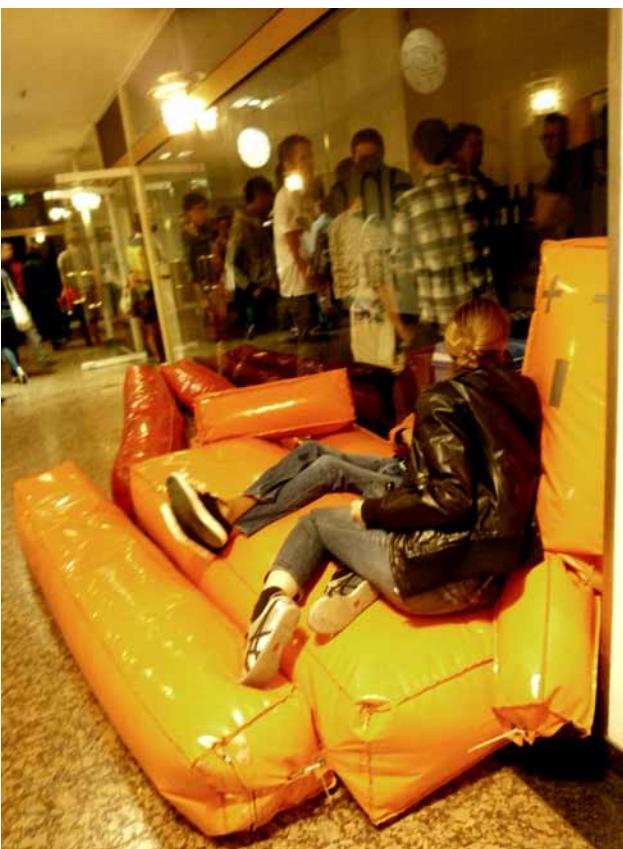
保罗·崴勒就是这样地凭着自己开放的天性施展着。与此一致，他所想的是，他的作品要包容广泛的各方面。因为，正如他所说的那样，“我的艺术是为所有人的。每个人都应当能够在我的作品获得一些什么带回

家去。任何人都不应当觉得自己愚蠢。这是我对于艺术的义务”。对于保罗·崴勒而言，进入人众的方法之一就是主动地（在精神和肉体上）把他们拉进自己的艺术作品。比如说，在1994年，他在布兰兹布厂艺术馆里展出“新婚之夜的错叠”（这一展出是他与一个更为年长的同行——视觉艺术家艾瑞克·格拉姆-汉森一同举办的），在这展出中他就是这样做的。在当时，因为艾瑞克·格拉姆-汉森有着先锋实验艺术学校的渊源，所以，相对于保罗·崴勒，他有着一种既匹配又挑战的艺术观；而与此同时，保罗·崴勒则从自己的这一方面影响了自己的同行。特别是在1988年至1994年的这一段时期，他们两个人经常合作，并且，就关于什么是能够“在艺术体验中设定出认识意义上的迈进，就是说，为了让人作为观赏者感觉到自己得到了丰富，必须在艺术作品中有些什么”，进行热烈的讨论。这个展览，就像一种先锋的空间和录像装置，直接看是围绕着大海和港口，但首先却是围绕着一个女人的不确定命运。她站在一个码头边，似乎是在考虑着她是否应当中止她不幸的生命。展览的标题使人想到，恰恰就是在她以为有一种漫长而幸福的生活在等着她和她的爱人的时候，她被她的爱人遗弃了。崴勒与格拉姆-汉森以这样一种方式来上演他们的画面：观访者被要求进行一段长而且蜿蜒曲折的漫步，漫步的路程是在一系列拉紧的绳索中，绳索两头都是放映着单调地冲洗着海岸的波浪录像的屏幕。录像装置放映着这展出的中心故事；在人们逐渐地靠近录像装置的同时，这一切进行着。在四个屏幕上，像塔一样地层层堆积，分别展示出对一个女人的头部，上身和下身和腿的录像；由于她的面相的不同部分被同时地录下，但出自不同的角度，艺术家们将之称为是“立体主义的”装置。因此，他们提到了那种在1910年前后最早在法国打响的、有着巴勃罗·毕加索和乔治·布拉克作为首要代表的风格方向。借助于他们对一个动机的多面向的描述，他们给出了他们对于现代世界的复杂性的解说。这是崴勒与格拉姆-汉森在上面所提及的展出观念中所用到的一个相应把握。与他们为抓住观众所做的努力连成一线的是，这两位艺术家不去为他们的故事给出一个结局，因为他们让录像循环运行着。这装置艺术的大海主题，按保罗·崴勒的说法，与他自己在水手家庭里的根子是有关的。通过以这样一种方式加入一个来自他私人史的元素，使得这展出有了一种人格性的转变，并且这一私人史以他的祖父的纵帆船的一个部分作为形式而纯实体地在场，这私人史就变得格外生动。在那本被保罗·崴勒称作是对展出的意见而非目录的特小书中，有着选自1900年前后的维克多·冯·福尔

克的感伤小说《新婚之夜的错叠》中的文字和插图。这段俗饰是歲勒与格拉姆-汉森所偶然地喜欢并且觉得从中得到如此启发而以至于他们可以继续发展创作的东西。因为在平庸和琐碎的东西中，这两位渊源于波普艺术的艺术家看见了某种价值，后来保罗·歲勒将之描述为“对于某些就在你面前并且影响了你的成长的东西的稚气的爱……”塑像

差不多是在完成“新婚之夜的错叠”的同时，保罗·歲勒也以其他方式（但以较小的格式和更具体的形式）就爱情之纠葛的主题进行了创作。以希腊罗马神话为出发点，终结于一系列在1993-94年间所创作的塑像，其中有比如说“阿波罗和达芙妮”、“黛安娜和阿卡同”以及“宙斯和达那厄”。在这些工作中，艺术家不仅仅是游戏着每一对参与形象之间的对立关系，同时也游戏着诸形象与底座间的关系。在内容上，这些小型雕塑工作踯躅于爱之路，尤其是爱之迷途，在之中奇美的凡间女人、女妖或者女神们被全神或者半神们满怀激情地追求着，在之中两性间的不一致性常常终结于一方转变或者被转变为某种不可触不可及的东西，就像公元一世纪罗马作家奥维德在《变形记》中所描述的故事那样吸引人。一方面保罗·歲勒以蜡制作出自己的人物模型作为起始点，

并且有意使它们带着手指或者模型笔的明显痕迹像草稿构建那样地出现，然后将它们铜铸出来，一方面他也创作出了对异国情调的树木作出了精制加工的多方位的相对比较大的平台。这样，他把艺术作品与底座间的关系颠倒过来，并且以这样的方式间接地提出了存在性的问题，不仅仅是牵涉到塑像的动机，而也是对于总体意义上的生活提问：什么是首要的，什么是第二位的？以这种离奇和后现代的方式，他把奥维德那里的变形主题继续游戏了下去。



雕塑纪念碑

然而，保罗·歲勒也创作大型作品。在1995年他就是以这样的方式来完成他的第一件纪念碑雕塑《保罗》的。这是在他赢了一场由欧登塞的佛莱登教区教会75周年诞辰日发起的竞赛之后所获得的一项创作任务。结果就是一尊比一个人更高的户外使徒保罗铜像。保罗被看成是基督教会的两个奠基者之一；另一个是使徒彼得。艺术家选择了描述自己的同名兄弟（作为基督教的仇视迫害者）皈依基督教的这一瞬间。按保罗写给加拉太教会的信中所描述，这事情是这样发生的：“那把我从母腹里分别出来，又施恩召我的神，既然乐意将他儿子启示在我心里，叫我把祂传在外邦人中……”保罗·歲勒把新约中的这一稍稍详尽的对保罗的观点的描述解读为一种虚构的光，但却是有着如此强烈的一种力量，以至于它把保罗推翻在地上。艺术家还对这一在分裂时刻发生在保罗身上的变化作出了自己的处理，就是说，他让人物的一半出现为古怪、笨拙而粗糙的，而另一半则是有人情味并且带着自然主义风格。这样，保罗·歲勒在形式方面从自己带有神话动机的塑像出发继续进一步在变化问题上努力。同时，他在使得保罗故事普遍化的努力上也成功了，因为我们无疑都在某一个时刻处于或者被置于一个事件，不管是不是宗教事件，这事件将我们推翻在地上，永远地改变了我们的生活。

在他两年后的雕塑，1997年的《Elle》中（这是北菲英银行在自己一百周年纪念日送给伯根塞城的一个礼物），保罗也选用了一个神话传说的动机。按艺术家的说法，这一作品的标题对于他是一种幸福的启示，但尤其是因为这是法语中的“她”这个词。《Elle》是一尊差不多两米半高的铜像，展示出一个美人鱼的解放了的性感版本。艺术家赋予她长而性感的波浪发型，一个转身的体态和一个海豹尾。她的体态被描述为是站在一种风格化的波浪尖上，身子向前倾，因此她看起来仿佛是借助于来自两只支撑着她的手臂的浅色卡拉拉大理石的海豹的力量穿过虚构的水。这一纪念碑最初被置于伯根塞港口的一部分的一个从未完成并且被艺术家设计出的小设备中，但是在2007年被转移到港口的西码头边，现在，人们在那个地方向许多驶进驶出该市的新游艇大码头的帆船表示欢迎并且告别。为了让岸上的旱鸭子们注意到这雕塑，人们把新建的从港口内部通向码头的过道称作美人鱼小道。美人鱼的动机会令人首先情不自禁地想到世界著名的童话诗人安徒生在1837年写下的感人的童话《海的女儿》，其次还会令人想到雕塑家爱德华·埃里克森在1913年在哥本哈根港口的长线水边竖起的为该童话中的主人公而作的同样著名而感人



的小铜像。然而，在保罗·崴勒的后现代美人鱼中没有任何上述作品中的感伤。相反，她是作为一个有自我意识的现代女性出场的，她肯定知道自己价值的，并且极其自觉到自己的具有着硕大尖挺的乳房和柔軟丰臀的女性特征。

上面所提及的两个纪念碑被置于氛围迷人平和的环境里，而反过来保罗·崴勒的装置艺术作品《加工后的环境》则被考虑要放在交通密集的托马斯·B. 特利济街上，这一作品是欧登塞市文化基金会在2000年所订的。这件复杂的艺术作品是由一条有着特别的斜线条和一道街沿石阶的人行横道线，全是由艺术家设计的。人行横道线按传统方式被描上了黑白条，交通岛的街沿石阶则有着灰色和粉红色花岗岩与黄色的“欧登塞铺砖”相结合的图案，它部分地是由一道有着预制的喷镀铁管的形式的栏杆围起，而两个相同的平板绿色青铜塑像群就在之中与之成为一体。后者是由三个并排的前后看上去不同的披盖层形成的。这就使得走上横道线的行人同时看见较近的雕像的正面和较远的雕像的反面，因为这两个雕像的分区被安排为相互背朝对方并且多少有点相错。这一精细恰恰是依据于，行人在安全的考虑之下不得不以一种安宁的速度之字形地穿过石阶栏杆。保罗·崴勒已经创建自己的以某种宏伟的东西为出发点的雕塑，其宏伟可与雕塑家贝尔特尔·特瓦尔森在1817-19年间创作的美

惠三女神（希腊神话）雕塑群相比。如果说那位世界著名的丹麦艺术家以古典主义的精神裸体地描绘了美惠三女神，那么保罗·崴勒对之的相当抽象的解说则是穿有拖地的细纱长裙，人们可以通过这细纱来隐约感觉到女性形象的美丽体态。为了使得这一构图看起来不至于太老旧和狭窄，保罗·崴勒单独描绘了人物形象的局部碎片，也就是她们的下部构架，亦即，从臀部到脚趾。关于他对于这一工作的各种考虑，他自己是这样说的：“经典的雕塑由三个部分构成：底座、人物形象和披盖层，披盖层可以是一块布、一个罐子或者其他配件。在我的版本中，底座是人行道石阶上新的图案层，人物是过街的行人，而那些雕塑则是披盖。以某种方式，这是在谈论一种处于永远的运动和变化之中的雕塑。”正如在“新婚之夜的错叠”中的情形，艺术家在《加工后的环境一号》之中也很有意地主动去造成观众的参与，在这里的情形是使用者。从官方的立场看，这一装置的目的是为两个部分的先行者们创建一种关联，在1970年前后发生的明显的街面突发建设把中世纪的市中心分割为这两个部分。但是保罗·崴勒稍带反讽地将自己的作品称作“文化对于物质主义的斗争”，一场两种价值体系之间的不平等斗争。

在最近的纪念碑作品，即将在2011年秋天揭幕的《Sail away to the land you know so well》中，保罗·崴勒把《加工后的环境一号》的线索又接上，因为他再一次发展了人物形象与框架之间的关系。就像德国著名艺术家乔治·巴塞利兹（他是重建形象表达并且在1985年前后以艺术家群体“年轻狂野者”在八十年代中期亮相的新一代艺术家们的本质灵感来源），保罗·崴勒把他的新的重型铜像，一个肌肉发达的男人，倒转过来，使得天朝下，头朝下。具体地描述的话，我们说这个人是被挂在一个钢架子上，这样，该作品获得了一个戏剧性的特征。艺术家却使得这作品变得软化。因为比如说他游戏起诗意的观念，让云中的各种空洞作为给觉得渴的飞鸟们提供的积水处。《Sail away to the land you know so well》是欧登塞市政残疾与心理部门所订的，放置在Sedenhuse，那是一个年轻的残疾人和心理病人的成长保育院。

艺术家群体，研究队v/ Prospect ART

在市政要为Sedenhuse安置雕塑装饰的时候，被选择的之所以是保罗·崴勒，是因为他对于心理智障者们的极大关心。以对于心理智障们的

艺术发展的国际经验的调查研究为背景，他在1996年制定出了一个项目，旨在启用在该类人群中的具有艺术天赋的人们。这是出于这样一种观点：我们理应像对待所有其他人一样地对待残疾智障者，就是说，把他们看作是有着自己尊严的独立个体。在这样的关联上，正如在别的关联上，保罗·崴勒允许自己去对正常规范性概念打上问号。在文化部和欧登塞市政的支持下，这一项目就在1997年秋到1998年春运作起来了。以令人尊敬的名目“研究队v/ Prospect ART”，把相关人员们置于中心。保罗·崴勒以这样的方式加深了项目的意向：“（它）绝没有这样的特征：我要教会智障者们进行艺术创作；而通过将之当作一件严肃的事情并且将之置于一种展览的关联，我是以这一点为出发点的：他们已经创作了，并且创作了许多年”。这一展览在1998年的秋天成为了现实，菲英艺术与设计展览厦，日常称作“哲学家路径”，举行了由“研究队v/ Prospect ART”项目创作出的作品的大型而全面的展览。保罗·崴勒一方面在展览之前直到展览举行时担任项目领导的角色，一方面也在事后的八九年里扮演着其顾问的角色。

身体艺术

由于保罗·崴勒对于裸体有着一种直接而没有麻烦的关系，因而他常常以不同的形式将之用在他自己的艺术里。在2000年前后的一个名叫《臀部》的系列里，他就是这样工作的，无疑是受到了六十年代法国画家和表演艺术领域里的先锋伊夫·克莱因的《人体测量》的启发。这种类型的工作是以这样的方式形成的：他的女模特儿以颜料涂抹她们的全部或者部分的裸体上，然后，她们分别在艺术家的各种指示之下在画布上留下有色的（通常是以他有自己专利的

“国际克莱因蓝”）印迹。这些在体裁上是介于图像设计和绘画之间的身体作品通常是在各种表演的关联之中制作出来的，但其中有不少也被以影片的方式摄录下。保罗·崴勒从1999年前后起以更为谨慎的方法来创作他的《臀部》系列，因为在它们作为最终的作品存在的同时，这些作品的创作过程并没有被记录下来。在创作过程中，艺术家使用了女人和男人光臀作为一种类型的印模，这样理解：他让他们坐在根据他们自己的性别特定的油彩罐上，然后把红色或者蓝色的印迹留在大纸张上。这样，一系列抽象的构图就出来了，其动机如果没有事前的知识是无法解码出来的，但是在被导入了这调皮的想法之后，它就直接会在观察者

那里强迫出莞尔一笑。因为艺术也是可以这样地运作的。

保罗·崴勒在爱斯寇夫磨坊举行的带有微妙的标题《磨坊里的磨坊主/臀部》的展览上展示了他的裸体杂志，这杂志与一些稍早而著名的艺术家们的作品有着关联，也就是，日本美国多栖艺术家小野洋子1966年的《Film No. 4 (Bottoms)》和丹麦实验学校艺术家保罗·盖尔那1969年的《臀》。小野洋子的差不多十秒钟的录像段落以完全同样的方式拍摄下了上百男人女人的裸臀，是在他们在跑步机上奔走以及在他们被采访关于这一特别体验时被摄下的。之后出来的是一部一小时长的电影，观察者在一些时间之后体验到了奇特的东西：单调的重复使得动机被消释掉，于是它看上去就像是一种抽象的构图。其实保罗·崴勒的《臀部》的情形是完全地与之相同的。作为对此的对比，保罗·盖尔那的十幅独特的黑白照片单独地出现，但却与它们一样地具有挑衅性：对男人女人们的光臀，有时候也有一部分生殖器的描绘，是从它们被放置的玻璃板的底部看上去的。

上面所提及的非常不同类型的身体艺术的共同点是它们对于人的身体的实验和越界的关系，人体私处考虑到基督教文化的道德观只在非常有限的范围内在视觉艺术中被大胆描绘出来，并且人体常常被定性为是有着色情特征的。在这个关联上我们有必要回顾全能艺术家威尔海姆·佛莱蒂从1936到1963年在法庭上为在自己的作品中描绘性而作的顽强斗争。在斗争取得成果之前，他所付出的代价是许多作品被没收并且被罚款，而他的面对当局的长时期的斗争的最终成果则是，1969年丹麦成了世界上最早取消色情定性的国家。佛莱蒂二十五年多来大体上是一个人

Sketch for Orfeus
Remix (2007)



独自在为自己的观点而斗争，与此同时，六十年代反权威的造反则有着集体运动的特征，尤其是表现在年轻的视觉艺术家行列之中。保罗·崴勒与艾瑞克·格拉姆-汉森一起以一种幽默的方式，在演示艺术家群体Unforgettable GrünHorse's展出（比如说在欧登塞1996年的“哲学家路径”）

时，以身体艺术这一概念进行了实验。其中有一个是装置艺术，之中有一个活生生的女性模特儿参与。她被置于一道屏幕背后，这屏幕有着一个像比基尼顶部形状的洞，她裸露的乳房就通过这洞被人看见，而对这些属性的触摸则引发出对捷克德国诗人里尔克的一首诗的朗诵。保罗·崴勒笑着讲述了一个展览访客的愤怒发作，因为他不曾想到他所触摸的乳房是真的血肉的乳房，所以受了惊吓而发火。

在“肚脐扫描”这一作品中（这一作品在1999年欧登塞的第二届国际表演节中被创作出来），保罗·崴勒集焦于各种肚脐。在活动的关联中，艺术家要求行人展示他们的肚脐，然后它们被扫描并且马上发送到互联网上发表出来。这些参与者们便可以与其他所有的上网者一同看到肚脐扫描，并可能认出自己的肚脐。不同于小野洋子和保罗·盖尔那所说的对身体私处的关注，保罗·崴勒所强调的是去关注一个通常不受重视的、但从字面上说是身体上的重要组成部分：对在胎儿状态时通向我们的母亲的身体的生命线回忆。

装置艺术《家》，2010

《家》是保罗·崴勒的最新近的作品之一。它以这样一种方式出现，就像是他在长年艺术生涯中所创作过的各种不同类型的一种浓缩。这一装置艺术看上去是由一些如此琐碎的东西构成，比如说，罗列在餐桌上的大把小瓷像。如果仔细观察一下，我们就可以看出，艺术家对这些因考虑到其对艺术质地的缺乏而被人称作是“俗饰”的饰件摆设进行了操纵。有些东西，如前面所说，保罗·崴勒对某些东西有所偏好并且想要将之作为一种剧情描述来提及，作为对于小饰物的天真迷恋，想要将之融进自己的作品；就好像“好的品味”的教条在极大的范围里教会了“更好的资产阶级”远离这一类东西，直到波普艺术家在英国人理查·汉密尔顿的领导下在六七十年代重新去关注“民间的、易逝的、多变的、便宜的、大批量生产的、年轻的、诙谐的、性感的、机灵的和浪漫的东西”。在《家》中，保罗·崴勒解析开上面所谈及的瓷器塑像，就是

说，把它们弄碎，然后又将它们重新粘合起来，粘合成各种古怪东西。为了强调装置艺术的标题所指的家庭感的心境，艺术家提供了一次咖啡聚会之后的棕色边的白桌板，同时让录像向下在各种罗列的东西上投射出各种女人的面孔，这些面孔以她们自己的语言讲述“家”这个概念。在《家》中，保罗·崴勒以这样的方式铺入了许多意义的层面，同时又有相当定量的幽默，正如他完全地在时代的全球化精神中选择了让这装置艺术的语言元素变得国际化。

赞誉

应当提一下，雕塑纪念碑《加工后的环境一号》和《Elle》对于保罗·崴勒在2000年被授予菲英省艺术奖有着极大影响，但是奖状在一般的意义上增加了对于他的“艺术上的巨大而全面的工作”的赏识。菲英艺术博物馆在2002年买下了第一个雕塑纪念碑的青铜模型，同时，艺术家在2008年慷慨地把《Elle》和《Heads down》的原始石膏模型赠送给了博物馆。后者本来是为在布兰兹布厂艺术馆里的《沉陷。保罗·崴勒。菲英省艺术奖2000》展览而创作的。北欧投资公司在这里看见了这件作品，将之订下，置于欧登塞港。在这一关联上，保罗·崴勒扩展了自己的创作，于是，这件作品就有了一种墙饰的特征，由五个青铜头构成，置于一个锌制的架子上，在架子之下固定有三个相同的浮雕，浮雕上是行走着的无头的锌制人像。同时，艺术家为此作品给出了新的标题《五个通向无底欢乐的步骤》。不幸的是，这公司破产了，这项项目不得不在第一步就被放弃。但是2008年，它最终落在了纽堡高中，在那里，它被装置在学校的一面黄色砖墙上。

加工

因为保罗·崴勒多年以来已经把他自己作为艺术家的行当的工作看得如此之重，所以直到现在，在2010-2011年间。在他满了57岁的时候，他才把时间和精力投入到写作一部自传。目前的出版物有着一个采访的形式，是得助于儿子苏纳和尼古来而完成的。这一见证艺术家广泛多样的工作的出版，无疑将得到许许多多在这些年里跟随他的艺术生涯和诸多成就的人们的赞赏，同样也将使得他的未来观众感到高兴和受益。

Polaroid Portrait
(1994)

保罗·崴勒选择了以四种语言来出版自己的传记，丹麦语、德语、英语和汉语，这是一种认识：在地理上看，他的工作领域和联系网络已经得到了很广阔的扩展。这样，现在就有了可能，全球的观众都能够见到这位丹麦艺术家在自己的广泛创作之中曾有和正有的各种想法。

这是标志性的：这传记恰恰在现在这个时候面世，在保罗·崴勒认真地转移了自己的居所、离开了温暖的菲英泥土以便进入一种在柏林的生活和创作的时候。就是说，德国的首都自从1989年柏林墙倒下起，发展成了一个蓬勃的国际艺术和文化中心，这是保罗·崴勒自2008年起在自己的身体和灵魂里深有体验的，因为他一直在欧登塞和柏林交替地居住着。而现在，他选择了一个在柏林的生活以及这生活所蕴含的一切挑战。祝好运和顺利！

安娜·克里斯蒂安森
欧登塞城市博物馆资深研究员
Anne Christiansen
Seniorforsker ved Odense Bys Museer



对重复的抵抗和为拷贝而斗争

尼古来：粗看之下，你的作品集似乎很混乱，因为你在此如此多的表达形式里游刃有余。你为什么这样做呢？

保罗：我从不曾这样考虑过这个问题，但我觉得这是一个很有趣的问题。毕加索曾说：“我恨拷贝我自己。”我并不反对去从我看到和用手脚偷来的东西中拿取，但是如果我觉得我开始拷贝我自己的话，那么红灯就亮了。我的作品有时候看起来像是在同样的主题上爆发出许多不同的表达形式，并且是以许多不同的切入点进入；但那是我创作的方式。我想要避免狭窄。在我觉得我重复我自己的时候，我就开始以一些完全不同的材料来创作。

我和艾瑞克·格拉姆-汉森合作多年。在我们的合作停止的时候，我完全停止了我们在十年里发展和精化的表达形式。但是我把这种断裂看成是一种正面的机会，去开始某种新的东西而不是拷贝自己和我们一同所做的工作。这是非常剧烈的断裂。在我看来当年所拍的照片时，我能够看见这一点。后来的一些年里，我准备好了在我中止的地方重新开始。我们合作的方式可能正在重新回来，但是以新的形式。

尼古来：比如说，你们创作《为拷贝而斗争》。在这一作品背后有着怎样的想法？

保罗：《为拷贝而斗争》是一系列作品的总标题。这之中的想法是故意拷贝艺术和俗饰，并且将之转化为我们自己的表达。在当时的艺术讨论中有着许多关于相互拷贝和从艺术史中拷贝的讨论。在艺术家们那里，后现代的哲学带来了一种形式的放弃与否定的浪潮。人们常常说：“以前有人弄过”，这话被当作是对作品的拒绝。但问题是，一切在以前都有人弄过。我们尝试着阐明这个问题并且说：“但是，朋友，我们一直在拷贝，只要我们不拷贝我们自己，那么这就很好！”

伊夫·克莱因曾用大众车的车轮印痕来创作作品。他在一些画布上喷洒他所发明并且获得了专利的蓝色，然后开车在画布上来回开。在我们要做广告牌（作为一个被称作是“在哥本哈根的路标”项目中的部分

路标）的时候，我们选择几乎是以同样的方式来使用我的大众车。我驾驶，艾瑞克在轮子外胎上而不是在画布上浇颜料。然后我们用大写字母写“为拷贝而斗争”。这是对伊夫·克莱因的很明确的一种评论。如果说他带着他的专利的克莱因蓝处在他的正式的世界里，那么我们在我们的路标里使用许多不同的颜色。

我不得不去看我所不想看的东西

尼古来：这个作品的想法是怎么出现的？你的艺术是从哪里来的？

保罗：对于我，创作艺术就是不断地面对我的自我和我的盲点；去努力意识到我所筛除的东西，不管是在作品中还是在生活中。我所不想看见的东西是我所不得不去看的，否则的话，我无法进行艺术创作。这是我的艺术哲学。

从根本上，你无法改变别人，你无法改变别人对世界的认识。如果你非常幸运，那么你能够稍稍改变你自己的东西，但只有在你深深凝视进你自己的时候才行。我就是用艺术来做这个的。许多年我一直尝试着追随我作品中那些我所自动地筛除的东西。这常常将我推到某种在之中我根本无法认出我自己的作品和地方中。

认识的角度在于创造或者在于“去创造什么”之中。所有人身上的都有这一点。但是，将之转化为艺术是对于“走到自身之外”的有意尝试。一种试着使得私下的东西变成某种普遍的尝试。我们试着把各种私下的认识置于一种更大的关联之中。

尼古来：你是怎样看待“私下”和“普遍”之间的关系的发展的？

保罗：我认为，在孩子们开始画图的时候，这就是一个对于在世界里定义自己的尝试。我们通过画一些画来将自己放置进世界并且说：我在这里，我的父母在这里，我的房子在这里，——我的世界在这里。我们所努力的是我们的内在样板。大多数孩子在他们进入青春期的时候停止画图。我想，这要么是因为他们把自己画进了自己的世界，要么也许是由于世界变得如此复杂，以至于他们无法画出来。但是我们中有些人继续

使用画图作为沟通形式，一方面与我们自己沟通，一方面作为与外部世界的沟通形式。其他人用音乐或者歌来达到这个目的。有的人完全停止以这种方式来交流并且单纯使用语言。

尼古来：你觉得这与羞怯有关吗？

保罗：艺术从根本上与自身交流。有些人不理解艺术，因为他们以为它是宣传。他们以为灵感是某种我从天上得到的东西。他们误解了灵感这概念。灵感是一种印象，在印象成为了表达的时候，艺术就出现了。想要通过艺术性的表达来炫耀，在我看来是艺术的对立面，也就是宣传。艺术是人所能够或者试图使之普遍化的自我沟通。

我的工作一直是围绕着更为贴近的关系，比如说“男人/女人”关系。我们怎样看两性以及人们走到一起的方式，这个问题一直让我感兴趣。我们建立出一个集体并且弄明白其领导者。我觉得这是非常令人感兴趣的，并且，试图去理解这一点，这在我的艺术里一直是最基本的东西。在一种更为广泛关联之中，它也把我们的性器牵扯进民族的或者全球性的社会之中。

反映艺术家和观察者的作品

尼古来：把作品展示给其他人的需求是从哪里来的？

保罗：这之中自然是有着某种自我暴露的成分，但也有着交流性的一方面。在我的情形，这关联到我想要讨论和沟通的愿望。我所受过的教育告诉了我，这是做人的一部分。你应当转达一些什么，处于与外部世界的主动对话之中。作为艺术家我在极大的程度上是如此。

尼古来：但是你并不是带着特定意义地把你的作品交出手的吧？

保罗：在我的东西中有许多可以解说出很多特定的意义。在我的作品中既有特定意义又有社会评论，但是我不将之视作是四方形的社会批判。在我早期的东西里有这样的东西，比如说，在《对于评估丹麦独围房区

内在环境的建议》中。但是我从不曾作为社会批判家来进行创作。我们作为人类在相互交往上有如此艰难，这不仅仅只是奇怪而已了。今天，我把一件艺术作品看成是一种形式的镜子。我希望，作品打开自身，于是在它之中就会有观察者的位置。我越是能够打开作品，就是说，它越是更多地在认识上严格地击中单个的观察者

（在这里，人们在作品之中认出自己并且将之作为一种形式的镜子），我就越是觉得它成功。这是我最想要达到的东西。

尼古来：你试图使得作品模棱两可，或者有多重意义吗？

保罗：我觉得，这牵涉到感官性。尽管我的作品并非总是显得有感官性，因为它们也是建构出来的，于是我认为，我自己在过程之中的在场程度有着一种重要意义。在我创作的这作品时候，如果我是在场的，完全在场，那么，就会有一种在观察者解读时也能够在场的可能性。

尼古来：有许多艺术家，他们经历到人们在他们的作品里看见各种各样的他们自己不曾见或者不曾想的东西。你有这样的经历吗？



保罗：我常有这经历，这恰恰是因为观察者带着自己的故事、自己的经历进入作品。观察者以自己的经验和认识为出发点作为他对作品进行分析时的出发点。以此为基础的交谈是很有趣的。这使得我对自己的作品的理解得以拓宽。

艺术类似于性接触

尼古来：在你的作品中常常会有性方面的指向，有的人也许会认为它们是首要地位？

保罗：性方面的东西在我们的存在方式之中有着重大的意义。这样，这一主题就也会使得一个其作品立足于人际间对话的艺术家完全投入。去分析我们相互交往中司空见惯的真相，这是一件有趣的事情。问自己，为什么性方面的亲近是那么重要。难道这只是因为我们要传宗接代吗？这无法解说我们对于这一紧密的肉体接触的欲望。自然，在“在场”之中有着一种我们自幼就有的安全感。但我相信，我们在追寻那种在脐带被剪断之前时通向我们的母亲的那种紧密接触。在脐带被剪断之后，我们总是单独的人。在我们身体上的那些最愿让我们相互有接触的地方也都是那些皮肤最薄的地方，而性交的比喻则比如说是“融合”——相互合一。

《肚脐扫描》项目恰恰就是一种探研身体的公开和私下部分的尝试。肚脐是两个人之间的边界。肚脐到底是什么呢？它是你与另一个人直接有关联的地方。我认为这就是如此，我们回溯到性行为之中。我们试图与另一个人重新有百分之一百的联系。在我们自己有孩子的时候，我们就重新体验这种感情。

尼古来：这些观察对你的艺术表达有着怎样的影响？

保罗：艺术就像性接触。两者都是一种沟通形式，我们所尝试的无言的相互触摸和相互理解的沟通。这作品就像一种半透明的细胞膜，艺术家和观察者将手伸进去，但在那里一直有着一道薄膜。作品就是这道薄膜。我们永远都无法重新进入那种像我们在母亲的肚腹之中时的那种与另一个人的共感接触。相反我们使用语言，我们使用图像，我们使用

性——来达到这紧密的接触。

在《肚脐扫描》这一作品之中，我用手持扫描仪来扫描肚脐并且将它们上载到网络上以便讨论这一主题并且使得这两难变得清晰。肚脐是一个无人区。它位于私下与公开之间。私下的在于肚脐之下而公开的在肚脐之上。肚脐处于一个奇怪的间隔之中。那些间隔，不管是现实的还是比喻的，总是会让我感兴趣。

介于艺术和俗饰

尼古来：你能够给出一个其他间隔的例子吗？

保罗：艺术和俗饰之间的空间一直影响了我的全部创作。什么时候是一些俗饰，什么时候是一些艺术？为什么？我观察了，这边界是在很大程度上游移着的。对象可以在这边界之上自由移动。艺术可能会成为俗饰而俗饰可能会成为艺术。一切在于艺术家和观察者安置对象的关联是怎样的。

尼古来：多年来你收集俗饰，你以俗饰弄出了不同的集成。今天你是怎样加工它的？

保罗：现在我所关注的是去把艺术和俗饰混合起来。早先我曾在我的作品中将之区分开。在我的照片集成或者物件集成之中，我曾将之区分开并且只使用俗饰。在我的拼贴之中，我以混合的元素来试验。我很少有过几次在我的三维作品中混合艺术和俗饰，比如说在一个对俗饰元素的罗列的雕塑中作为作品的一部分。目前，我努力借助于电脑技术使得这些元素在实体上融为一体。我所非常关注的是使得艺术和俗饰融为一体。

幽默的调和性眼镜

尼古来：这与评估“什么是俗饰”和“什么是艺术”的人有没有关系？这是否也是与他们的一种形式的对话？

保罗：随着我变得更老，我渐渐地越来越有这样一种解读：什么可以被称作艺术，这要看口味。特别是市场。在我遇上自以为手中有着所有现成的答案和定义的人们时，我总是喜欢把一根手指插到他们的一边并且试着让他们笑。最好是笑自己。边上的一根手指稍稍推向自我解读。这一直是我所喜欢的。我不知道为什么，但这是我的促狭本性。

尼古来：在完美的东西破裂开的时候就是这样的吗？

保罗：是啊，我非常喜欢这样。我喜欢我们社会中的实验艺术家们所具的角色以及我们作为艺术家被分派到角色。我的一些表演是关于这个的。我不把自己看成是挑衅者，但是我喜欢抓挠抓挠我的自我解读和艺术认同，也喜欢抓挠抓挠艺术舞台的自我解读。比如说，我搞了一个表演，人们能够买艺术家的头发和胡须，《艺术家实现自己的感伤》。那就好像，比如说，一种销售纪念币时所用的印刷品：在你所想要的东西上打勾并且寄进去。本来它应当是与那些发给每家每户的广告一起发出去的。但是在我想通了这观念之后，我感觉到，我所想要与之沟通的这个群落是与艺术机构有关系的，并且，它因此就应当进入这关联。因此，我在布兰兹布厂做了一个让人觉得像是销售柜台的大玻璃柜台，并且我有着销售者的外表和销售者的微笑，我就像是对一个销售者的释义。

尼古来：你艺术的贯穿线索是幽默和一种特别的狡猾。你是有意识还是无意识地使用幽默。

保罗：从根本上我认为，我们必须去笑这个世界以及这世界中的古怪和不可理解的东西。我们相互对待的方式是如此荒谬和不可理解，以至于它会是悲剧性的，如果我们不戴上幽默的调和眼镜的话。

尼古来：这是一种生存策略吗？

保罗：是的，我们完全可以这样说。

尼古来：这也许和你从外看事物的能力有关？你突然地从外看你自己和你所具的角色，在你工作的时候，你也有着这样的眼光吗？

保罗：我喜欢拿我的角色和我的外在表现来游戏。有时候我像一个银行家，有时我在原型上是艺术家。角色是我们相互分派的，这样我们才能够在一个复杂的世界里容易地找到方向。如果我跳出我被分派的角色，我周围的人们就会强化地注意我，并且也许就被推动去更进一步观察他们自己的角色。我也创作表演，表演表达的一个部分就是从外面看自己并且将之当作品。我的作品全集就是我自己。

以新的武器攻击同样的问题

尼古来：我很愿意进入你在原料和表达形式上所作的变化。你是以犯规绊人的方式来创作的吗？

保罗：如果长时间做同样的事情，我会觉得表达僵化。这就好像材料取代了表达。这样，我简直就觉得我的作品得不到它们应有的标准。有一个例子，那是我被邀请到一个岛上。我要在那里待一个月，我决定每天画三个画像。但是十四天之后，我开始在这三四十张画里翻动，并且分析我做了什么，我没有做什么。然后，我就马上停下。这观念是，创作必须是新鲜地喷发出来的，如果我开始考虑寻找理由的话，那么我最好是停止。相反我开始发展我的关于大城市的项目，然后它就成了《List & AST & List》，后来，在2009年雷克雅未克艺术节的关联上，在北欧之家得以举办。

尼古来：如果这成了工程师的工作的话，那么对于你，创造性的东西就停止了吗？你就对之感到厌倦吗？

保罗：我不想将之称作厌倦。但是，探研和好奇，直接的对话，完全的注意力和在场，这些对于我是重要的。在我在不同的表达形式间变换的时候，我体验到这个。可以说，我以新的武器攻击同样的问题。我将之体验为一种特权：如果我觉得我卡住了，我就改变表达。我的艺术是我的生活，——生活是一种不断的发展。

尼古来：你对完成的作品怎么看？

保罗：如果我终结一件作品，那么我就光芒四射地感到高兴。我毫不谦虚地觉得，我所做的是最好的。作为艺术家，你就不得不如此。每次我都会有这感觉，并且，我的大多数作品的情形都是如此。在我的作品中很少有我今天是不喜欢的。我可以看出，我本来可以有不同的做法。一个人总会是如此。这是人的普遍性。

尼古来：什么东西使得你开始创作一件作品？你是怎么会得到“现在你有必要做出些什么东西”的想法的？

保罗：这是从第一件作品开始的，然后是下一个，然后再下一个。并非因为我不满意我的作品，而是因为这问题可以通过某种别的或者新的方式来把握。在这过程中，新的角度或者主题出现了，如果将之加入到已有的作品中，那么最终什么也不是。相反它成了让你进入新作品的跳板。因为对于我这是整个作品，就是说我到现在为止的作品集，并且它还一直会是这样，直到我有一天入土了。这是一个长远有着关联的沟通和叙述，关于我自己和我最亲近的人。

尼古来：有时候你肯定会觉得你没有灵感了，那么你做些什么呢？

保罗：那么我就什么也不做。我在我周围看看，然后自然而然就会有东西出现。我很少会觉得没有灵感。我常常选择别的材料或者回到某些我以前曾工作过的东西上去。比如说，如果有一段时间我没有使用青铜制品，那么我就想，我可以找出一个角度来进入一种作品主题。摄影或者绘画的情形也是如此。

尼古来：你曾在所有媒介中创作你的艺术。在你引进一种新的媒介时，你是怎么工作的？

保罗：在一种新的媒介得以展示的时候，是最令人兴奋的：录像、扫描，所有这些本来因为经济或者因为复杂的制作过程而被保留的表达形式突然变得可以使用了。网络和电子化又创造了新的可能性。去探研这些原先所不可能的媒介能做到些什么，是令我感兴趣的。我觉得这非常有趣。这新的对象使得人的映射的扩展。每一次有新的东西出现，我就问我自己：人们能够做什么？电脑能够做一些什么打字机所不能够做到

的东西？或者，在手提扫描仪出现时，它能够做一些什么复印机或者照相机所不能够做到的东西？我能够去怎样使用这媒介来扩展我的艺术作用手段？它给出了哪些人类前所未有的可能性？

沿着陌生的小道漫步

尼古来：你找一种流动？这些在人们全神贯注时的走马观花？

保罗：如果我是全身心地投入进了什么东西之中的话，我就无法长期地工作于这东西。我得完全投入工作过程。我想，这就是所谓的“做一个艺术家”。这是我们所做的。我也将之投射到我所忙的其他事情中去。这自然造成混乱。

我是完全把心思集中在创作上的，并且，我分析性地工作。

1990年雅各·德里达在卢浮宫发起了一个展出，是描画集，叫做 *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*，我想我们是一起去看展出的。我对这些作品很着迷，对文字介绍也是。后来我读了一些关于解构主义的文学。它成了我的艺术工作方式的骨架。

我非常关注选择和筛除。通常我自动地选择特定的解决方式。我首先选择我认为是我自己的表达的东西，并且，这时我就非常专注于“我要筛除的是什么”这个问题。哪些可能性是我在这幅画或者这一雕塑所没有看见的。

在我的画中有着很清楚的特征：它们是由不同的、并非直接相互有关但却有着相互间沟通的层面构成的。或者，我们可以说，它们是在各种间隔之中介于各层面沟通。这时我考虑很多，在我做一个层面的时候，它打开的是什么样的可能性。我看着，我所直接地想要选择的东西是什么，并且，为什么选择，以及我所筛除掉的东西是什么，并且，为什么筛除。通常我试图追踪筛除的东西的痕迹，这些痕迹带来更多筛除，而最后直到我无法再筛除，那么作品就完成了。

随后，我观察到，作品变得对我越来越无形，因为它变得对我越来越陌生。因为我选择一些我本来所筛除的东西。这意味着我在自己身上又进入了一个我所陌生的一面。

彼特·艾瑞克森是《菲英时报》的艺术评论，他问我，我怎么知道作品是完成了，我回答说：在我完全陌生于这作品时，我就将之视作是完成了。这对他是一种挑衅，或者说，他不明白这个。但是，也许那时我自己都不明白我所说的是什么，但今天我更明白了。这也是一种奇怪的工作过程。其他人选择他们所知道的东西并且发展和精化这些东西。我总是选择我所不知道的东西和对于我是陌生并且将我打动进我从不明白我会到达的键位上的东西。

不同的认识深度

尼古来：在你开始一件作品的时候，你在心中并没有完成的图像。这是你努力使你去达到的东西吗？

保罗：这就是我在绘画或者雕塑中的不同层面的沟通。我试图在我的雕塑中也吸收这一点。在雕塑中有三种我总是摩挲的经典形式，底座、披盖和形象。人们怎样将三元素的意义搬来搬去？如果我们移动意义，那么雕塑会发生些什么？形象应当有多小才能够与底座平衡？我们将之看成一个在空间里的物件，一个巨大的底座，比如说在《快乐的给予者》和《雕塑第538号，为忘却我自己》之中。这时，我做出了一些奇美的底座，披盖也占了很多，这意味着，形象几乎成了一个附加物。人们多少有点怀疑，这雕塑到底是什么？

尼古来：没有艺术理论教育背景的普通观察者也许会说：这很奇怪。一个巨大的底座，而相对于其他部分，形象占如此之小部分。他们也许对之有点陌生，而艺术批评家也许会说，这是对某种特别讨论的评论。你的一些作品非常容易让人接近。所有人都在之中读到他们的东西；他们打开自己。但你的作品无疑也有不少是为某些特定的东西而创作的，或者，只有少数人能够从中得出一些什么？

保罗：我一直尝试着去达到尽可能多的人。我一直尝试着与所有人沟通。那个系列之中的底座本身是美丽的。它们就像是一种完整的家具，这也是能够让人高兴的。然后人们对其他东西会感到奇怪。在我的作品中，我想要有多个层面，它们的对象是关于我们共同生活中的艺术角色

的不同深度的认识。

比如说，在欧登斯的佛莱登教堂，我的雕塑《保罗》。乍看之下，人们可以说，这很奇怪，他站在一个古怪的底座上。一个倒立的人，从天上掉下来，一半是人一半是机器。但这其实是对保罗的皈依的完全具体的解读。突然整个世界都颠倒过来了。我们所有人在我们一生中的各个片段中都有这样的经历。我把保罗的皈依解释成一种比喻，我们怎样去对待我们在生活中所得到的选择。难道我们对我们所得到的认识闭上眼睛并且继续在一条原定的路上走下去？或者我们睁开眼睛接受下这后果，尽管剧烈地改变自己的生活是危险而不安全的？

尼古来：但是，难道就不存在“变得过于理论化”的危险？或者，这是围绕着“对不同的计划进行加工”吗？

保罗：人永远都不应当害怕去吸收理论知识，知识是力量，也不要害怕去吸收关于自己的理论知识。我努力使得我吸收的理论知识不去阻碍我的艺术表达。我成长在一个普通的手工人家庭，与艺术和美学理论没有什么关系。也许是正因此，俗饰的问题让我很感兴趣。人们为什么会为自己的家去弄这一类东西？一些人喜欢一个小瓷猫或者一个古典雕像的便宜拷贝，在这背后常常有着很深的个人动机。也许这是为了显示，人们从属于某个特定的集体，事物对于交往圈子的信号价值。前些日子我遇上一个正在装修新家的人。他说，他在墙上有个空位子。他要在那挂一幅画。也许一个月，也许几年，他要找到合适的画。我觉得这是一个奇妙的想法。这个人等着合适的。他的家不应当就这样随便被填满，而是应当慢慢成长着，一点一点地把对他有意义的东西加进去。我很尊重这个。

艺术应当超越展览体验

尼古来：但这是不是一种浪漫的想法，人们看见一件作品并且想，它在对我说话，别的东西无所谓？

保罗：生活中的关联是重要的。什么东西要与沙发相配，这是俗套。我

觉得最好还是能够相配！有的艺术作品，我觉得它们不应当被挂出来。人们完全可以说有点不体面。但他们并不应当将之挂在家里。如果这是一件人们在展览馆或者展厅里看的作品，常常并不意味着它是应当挂在家里的作品。艺术表达形式有很多种。有的作品是为了让你挂在家里而创作的，如果你喜欢的话。这是艺术形式中的一种。另一种则是让你在展出场所看的，然后你带着你内心体验离开。这两种对作品的不同切入要得以区分，我觉得这种尝试是很有趣的。

在我得到菲英省的艺术奖的时候，我在布兰兹布厂做一个装置，我将之称作

《落》。那时我就是就这个问题工作的，关于私下的、应当是挂在家里的艺术，和公开的、应当在展厅里的艺术，也就是那可以让你带回家的体验。

尼古来：那么对于你什么是首要的呢？家里的艺术还是展览馆里的艺术？

保罗：我主要是创作家里挂的。我喜欢让我的作品与观察者有一个亲近而长期的交往。我很愿意在艺术解读中讨论多样性。艺术是那样地远远多于展出体验：人们进来被震惊，然后人们离开，然后又被震惊。我其实觉得，被震惊或者被撼动，这是一种关于“你应当被震撼出你的市民性的迟钝状态”的浪漫想

法或者想象。

尼古来：为什么？

保罗：你为什么应当被震撼出你的市民性的迟钝状态？在我看来，这是把你自己的自我拉出社会性的关联。这就是在说，作为艺术家应当去教会别人知道，他们有多么愚蠢和盲目。这是觉醒思维。我丝毫看不出在这之中有什么意义。比如说，在我创作装置艺术《落》的时候，《Feets delay》这部作品也参与进来。这是对展览访问者们的脚和他们的运动的现场录像。在屏幕上，访客们能够看见他们迟到的脚，并且能够读出他们在诸单个的作品上所花的时间是多少。

作为艺术家，如果事物进入了错误的关联，那么这是令人沮丧的。在几百年之前，艺术被制作成贵族宫殿的装点。在那时，这是人们所具唯一艺术关联。有时候画像要挂在一个特定的地方，常常会挂许多年。

作为艺术家，人们会想着进入这一点。因此就应当有某种观察者能够发现的东西，在他与作品沟通时，他应当能够在之中反映出自己。这就是说，作品与他的时代平行地在时间中成长。就这样，我觉得这是好的艺术作品。但是如果我们将之挂进一个展览场所，人们在它面前至多使用半分钟，那么，观察者就永远都进不了作品。艺术家对于作品的意图和转达这作品的方式之间的巨大差异被创造出来。这是我想要在装置艺术《落》之中讨论的对立面。我们怎样与艺术和艺术惯例（以某种方式成为一种断言）发生关系的呢？

尼古来：如果一个人只能够在一幅画上化上半分钟，那么就不会有进入和感受你前面所提的细胞膜。这样，人们是不是可以想象，为一个展出地点而被创作出的艺术，——那是更具攻击性更易读的，“体验艺术”——，更符合艺术概念？

保罗：这也是人们在最近这些年里所见的。展出地点的要求变得更多。你问我更愿意为谁创作艺术。我选择创作《保罗》多少就是因为有这想法为背景。我的考虑是，这一作品要站立在一个公共空间里，并且它要与许多人沟通。它成为他们的生活与他们的行为的一部分，成为城区的自我理解的一部分。比起为展出场所创作这给予我更多的意义。我刚刚结束了一个在布兰兹布厂的装置《新婚之夜的错叠》，它给予我可能性去考虑，我和我的艺术将要走怎样的道路。装置形式不再给予我任何满足。我更想在看得见的周围世界里进行沟通。

尼古来：但是你在之前说，不应当是“艺术想要把人们移到一个地方去”。但你无疑是想要人们是可移动的？

保罗：我认为艺术不应当把人们移到一个特定的地方去，——这里是有区别的。作品应当是意味了一个人标明自己。如果你问一下你自己，如果你为了去一个完全陌生的地方（在那里你不懂语言、你的肤色完全不同并且你知道在那里你将会是非常非常艰难的）而要离开你的家庭、你的家、所有认识的人的话，必须有什么前提呢？到底必须有什么东西，

你才这样做呢？如果更多欧洲人向自己提出这个问题的话，那么他们也许就会对那些来到欧洲的人们有着更为开放的态度。

尼古来：但是你觉得艺术在之中有着一个角色吗？

保罗：并非是以一种像宣传那样的四方的方式。但是，如果我的作品之中有着一件，如果它能够在观察者那里引发出这样的想法，那么我会感到高兴。

从托尔瓦尔德森到 Adapted Surroundings

尼古来：你在你的大雕塑里是不是朝着“一种更大的抽象”的方向发展？

保罗：人们完全可以这样说。在《Elle》之后我创作了《Adapted Surroundings Number One（加工后的环境一号）》。形象是那些站在底座上等待并且使得雕塑成为永远地生动的人们。一件经典的雕塑有一个模仿人或者动物的形象；一个让形象与外部世界相遇的底座，这底座是限定形象在之中的活动范围的基础。然后我们有一个第三元素，一个披盖，它支持形象或者让形象多面化。在《Adapted Surroundings》之中，我排斥掉了形象，因为过街的人行道是雕塑的中心元素。我做了底座和披盖，——在石阶栏杆交通岛上等待的人们成为形象。铺石是由花岗岩铺砖（欧登塞市政选择的在之后一直在城里使用的铺砖）和一些欧登塞传统熟悉的黄砖。以这样一种方式，它是一种历史纵观。我后来将它们与一种非洲和阿拉伯的给人以启迪的图案混在一起。

尼古来：像一种政治评价？

保罗：我们把城市和城市里的人卷进去。因此它叫做《Adapted Surroundings》。这工作本身是说要在托马斯·B. 特利济街和汉斯·延森巷的交接口创作出一个区域使得正在等绿灯要过街的人们觉得有趣。这是欧登塞的没有被同步化的人行道之一。人们要在交通岛上等，而这让我开始考虑。我决定把那些等待着的人们拉进来作为一种装置。

尼古来：但是有多少人发现他们是雕塑作品中的人物？

保罗：通过一件艺术作品，人们体验到人们想要体验的东西。在根本上，这其实是一个有着六个图像和精美铺砖图案的人行石阶栏杆交通岛。无疑，没有人考虑到，这是对美惠三女神的解说。托尔瓦尔德森做过两次，早先在自己的生涯里以及在他去世前不久。美惠女神是希腊神话里的三个女性原型。以一种方式，在《Adapted Surroundings》里面也有着一种关于女人的讨论。但这是一种关于判定的讨论。

尼古来：怎么是一种关于判定的讨论？

保罗：在汉斯·克里斯蒂安·安徒生还是一个年轻无名的诗人的时候，他像很多丹麦艺术家那样去了罗马作教育旅行。他拜访了当时世界闻名的托尔瓦尔德森。他向全世界生产大理石和青铜雕塑。托尔瓦尔德森对这个奇怪的年轻诗人是稍有保留的。他是礼貌的，但是他们肯定是从来就没有成为朋友。作为外国人，人们今天有必要在艺术领域里有很多专业知识才会知道，谁是托尔瓦尔德森。而安徒生则是世人所周知的。只有很少人知道托尔瓦尔德森并知道他是丹麦人。这不是关于他的创作中的质量，而安徒生在自己的创作中有着一种与普遍人类的东西作沟通的特别能力。我想在《Adapted Surroundings》中讨论的是艺术家对于那些来探访并且想要来说话和学一点东西的人们的谦恭。这是人们应当小心的。一个人不可以成为自己的名望和自我满足的俘虏。

缪斯和模特儿

尼古来：我对于艺术家们的偏见是，他们有很多女人围绕着，——老的缪斯概念。你有缪斯吗？

保罗：是啊，我一直有着。

尼古来：你在模特儿和缪斯之间划等号吗？

保罗：模特儿也常常成为缪斯。《Elle》不会成为《Elle》，如果没有一个小小的女舞者做模特儿的话。和她在一起是为人带来灵感的。她常常坐在工作室里聊着全世界的事情。她的个头不大，但是她在雕塑的

过程中占据了很多。

尼古来：模特儿是小小的，而《Elle》则变得那么宏大。在光彩上看，这雕塑也是宏大的。它是非常有力的？

保罗：这是因为，她是不可思议地为人带来灵感。模特儿与艺术家之间的关系能够变得非常接近。我所有过的模特儿的情形就一直是如此。《保罗》的模特儿是一个自行车骑手。这是一个多年的朋友，而肖像则是我的哥哥。

向抽象身体之路

尼古来：你怎样在你的作品中避免跨越过介于艺术和平庸或者色情之间的界限？我可以看到你在拿这种界限做游戏。

保罗：我觉得，这与我所受的教育有关。我不想超越这一界限。这不是令人感兴趣的。我觉得，探索界限是重要的，不管是在艺术表达上还是在我们相互设定的社会界限上。我觉得我们的社会已经变得越来越狭窄和闭塞。同时，在公共空间里则几乎是有着一种色情化的浪潮，就事论事，也有着一种私人化的浪潮。

两极化變得更大。现在我更为抽象地工作于各种形式。这真正地是从《Elle》和带有模型化的头和按固定风格处理的身体的《Five Steps Towards Neverending Joy》开始的。我觉得在身体的各种形式中的复杂协作是非常有趣的，我无疑是尤其使用身体作为一种以雕塑形式来进行的游戏的出发点。

尼古来：你的各种人物是一种原型吗？

保罗：雕塑《Elle》，比如说，在某些地方是夸张的。乳房是夸大得几乎有点粗暴，这是一条美人鱼。美人鱼象征了男人对女人的渴望。这正是我对超维度的乳房（它们几乎成为鸟头）和小小的绷紧的臀部的反思。这是一个夸张的女人理想。

尼古来：你是不是在通向无形象的表达形式的路上？

保罗：这之中有着某种抽象。我想要从可辨认的身体那里抽象出来并且反过来要达成一种介于各种形式间的协作，但同时有着身体作为启迪和基础。只是一些点和一条横线，然后你马上看见一张脸，并且，如果你以一种正确的方式对各种横线做出一些分配的话……不应当有太多横线，这样你也见到一个身体、一个手臂和一些腿。我们想要在这些围绕着我们的东西里看见我们的镜像。

圣耶柔米的女人圈子

尼古来：你以特定的榜样来工作吗？你提到托尔瓦尔德森，但他是一个榜样吗？

保罗：贯穿我整个艺术生涯，我有着一个闪闪发光的榜样。在我是一个完全年轻艺术家的时候，我就认识了这榜样。我那时25岁，我刚进入艺术学院，但是我在学习中缺少一些理论。我非常喜欢艺术家理查·文特尔的《圣耶柔米的女人圈子》这本书。这本书是我用来把握事物方式的转折点。我觉得，他是那些彻底伟大的丹麦艺术家中的一个。他是在我的时代里或者最近的这许多年里的很罕见的有着世界标准的艺术家之一。

尼古来：你的作品是不是像他的作品？

保罗：它们多少有一点过渡，这是很明显的。他对于我是非常有启迪的。特别是书中的章节之一，对于我在我的艺术生涯中怎样行事，是有着指导性的作用的。这是一个他描述内在和外在的雄心的章节。外在的雄心是关于名望、关于展示和艺术生涯。内在的雄心牵涉到对作品的理解，作品本身，理解人所做的事情，对艺术职业的认识。对于理查·文特尔，无疑内在雄心是最令人感兴趣的，这一点我只能认为他是对的。我一直是追随这一点的。我自然不得不也让作品出来，因为我要以此生活，我销售掉我能够尽可能容易而迅速地销售掉的东西。因为我从不曾对此感兴趣。

尼古来：你自己的研考就是关于这些吗？

保罗：是啊，这是我对于作品本身、对形式分配以及作品之中的认识和对一个人在作品中的环境的认识所做的调查和研究。在一切我所做的事情中，这总是让我关注的。我觉得这是最令人感兴趣的。

尼古来：在一个时刻你从解构主义之中得到了许多启发。在这种理论之中你有没有什么作为榜样的艺术家？

保罗：有一些建筑设计家是以此来工作的，但是除我之外，我不曾发现任何视觉艺术家这样做。因为我仍然在这样做。从八十年代中期开始知道九十年代中期，我和艾瑞克·格拉姆-汉森有着紧密的合作，解构是我们能够使用的方式，以便它能够作为作品来起作用。但是，在我们绘画的时候，我们没有站着相互握手。去创作一件非常有表达性的或者充满感情的作品是不可能的，如果是两个人在创作的话。如果我们有一个架子或者模子，并且我们恰恰以不同的相互交叉的轨迹来创作，那么在交叉处会出现一种第三意义。德里达发展出一种形式的文学分析，它走到文字背后并且在它的内在成分里瓦解开它。这创造出一部分喧嚣。有些人简直就是将之称作解构主义，就是说把一切东西炸开。但我不是这样来解读的。我解读德里达的想法，这恰恰试图在事物周围创作出一个集合来。通过把作品分割成元素并且看它们怎样相互触摸，——并且以这种方式理解作品。这一方法曾给予我许多东西。

尼古来：你有一种理论，解构主义，你有一个榜样，理查·文特尔。这对你今天的创作有什么影响？

保罗：在我的创作之中有着一种潜流，但它不是我与作品的日常关联中所具体考虑的东西。我有过一个很长的停顿，现在我重新拿起解构并且在渐渐变旧的文字里看见了某种完全不同的东西。某种我在二十年前所不曾见过的东西。对于理查·文特尔的情形也是如此。我简直就忘却了。我忙于我自己的东西。只偶尔他会出现。这并非是他作品本身给我启发。迷住我的东西是他这方面的理论和哲学。他对于作品的切入以及对于“作为艺术家”的切入，这真正对我有很大的帮助。因为他也是那么地专注于艺术的认识工作，我所专注的也是这个。

尼古来：但这是存在性的认识概念吗？听起来仿佛你在研究你是谁？

保罗：这自然是关联到我自己。作为艺术家，我不得不看进我自身并且看我的周围。我总是觉得，去找出我的盲点是一个令我着迷的工作。我不觉得挑衅别人是令人感兴趣的。但是，挑衅我自己并且总是找出自己的弱点或者盲点然后对之下功夫，这是令人感兴趣的。我们谈论“总是筛除”的方法。这是一个艰难并且因此也持久的过程，因为它把各种作品推向一些“在之中我根本无法认出什么出于我自己的东西”的方向。由于我无法认出什么东西，它就变成陌生，它变得陌生，它就变得令人害怕或者丑陋。

标题补充作品

尼古来：你曾常常就你自己命名的作品作评论。既然你其实是一个视觉艺术家，为什么会有那么多语言？它是从哪里来的？

保罗：我想要给予我的作品一个额外的评价。这就像好的唱片的壳子，——这是对音乐体验的一种视觉的评论。

标题是一种补充。它们是对那我试图在画面或者雕塑中所要对待的问题的语言化的视角。如果我们解构性地看它们，就像一些不同的痕迹，那么这就是一个补充什么的语言性的痕迹。我最近的雕塑中有一件叫做《Sail away to the Land you know so well》。这一句子是如此地古怪而美丽。并且充满了许多意味。在我完成雕塑的时候，我脑海里带着这样一句句子到处走。

尼古来：先有什么——是作品还是标题？

保罗：先有作品。我也使用标题来试图理解我做了一些什么。去理解在我面前的东西是什么。然后我能够在语言中表达出它来——以便自己去理解它。

WORKS

Couple

Bronze on granite,
20 x 15 x 10 cm.
(not dated)

Two men passing

Bronze on glass,
15 x 15 x 15 cm.
(1982/2010)



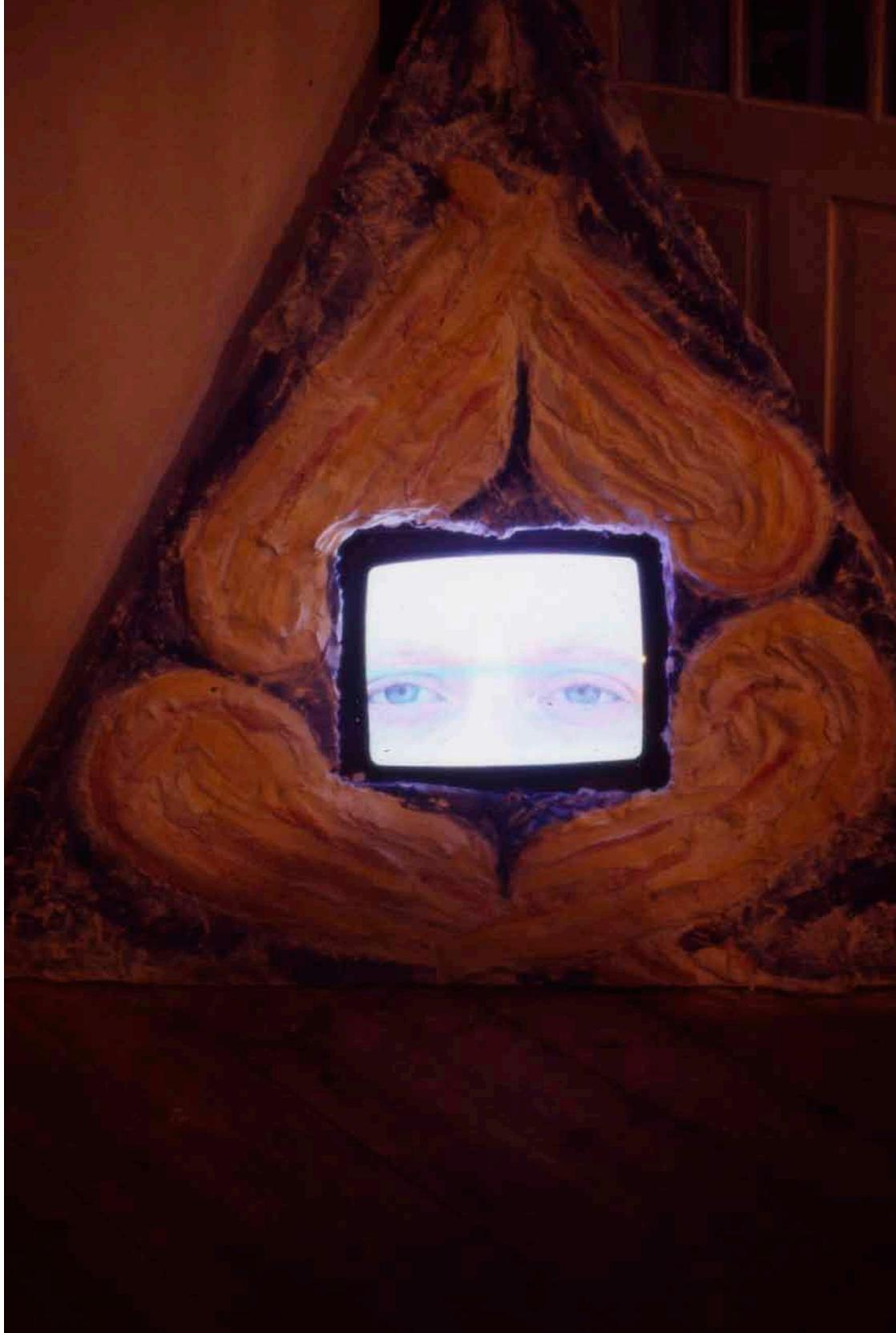


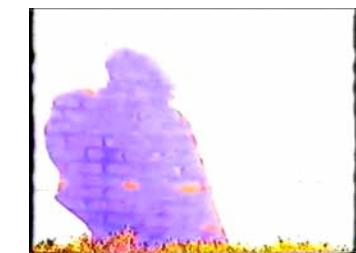
*Woman waiting
for the Bus*
Bronze on granite,
20 x 10 x 10 cm.
(1982)

Couple of love II
Bronze on marmor,
15 x 10 x 20 cm.
(1983)

Couple of love
Bronze
10 x 15 x 15 cm.
(1983)

*Looking at you
(as an Angel)*
Video, plaster,
2 x 2 m. (1983)

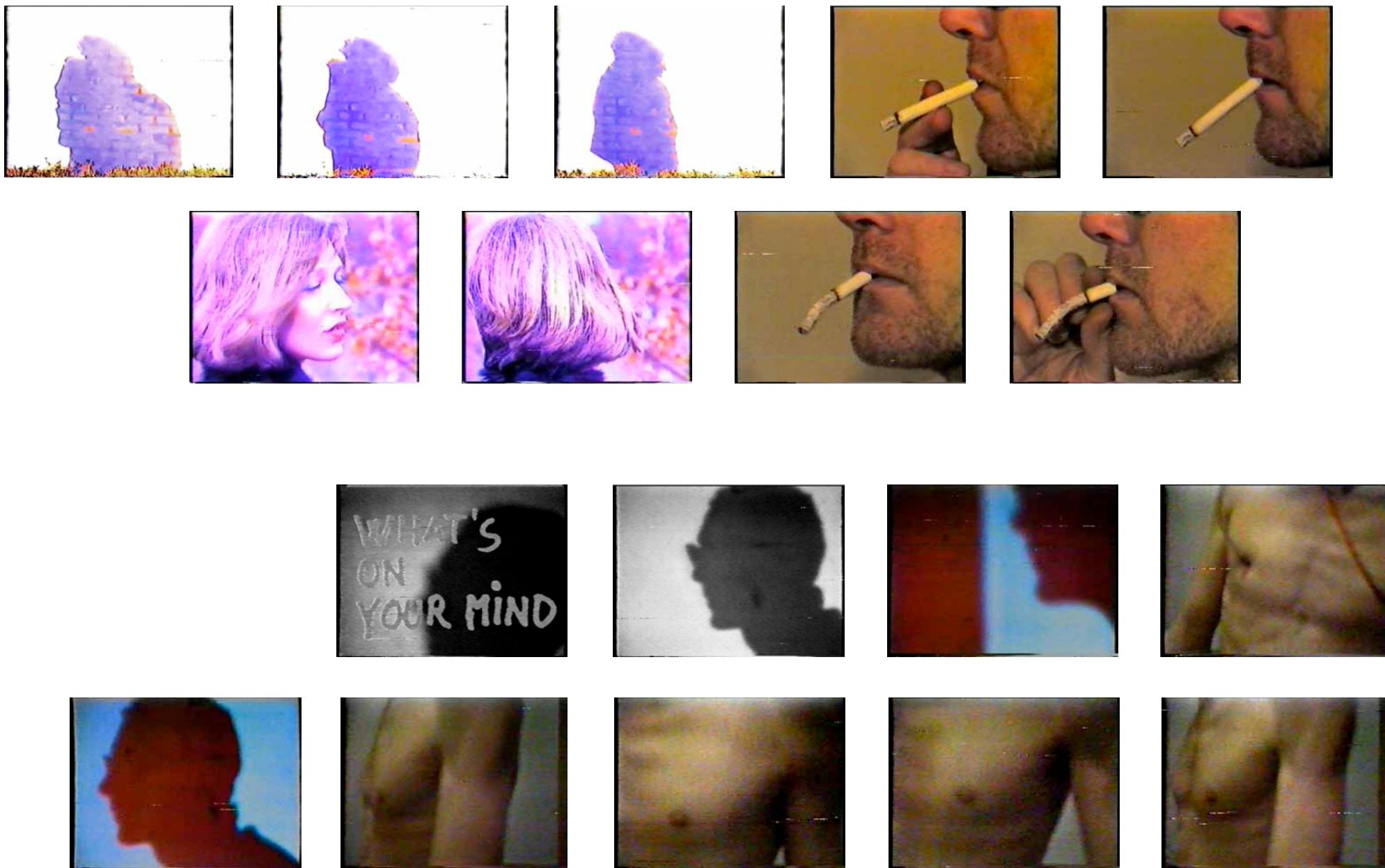




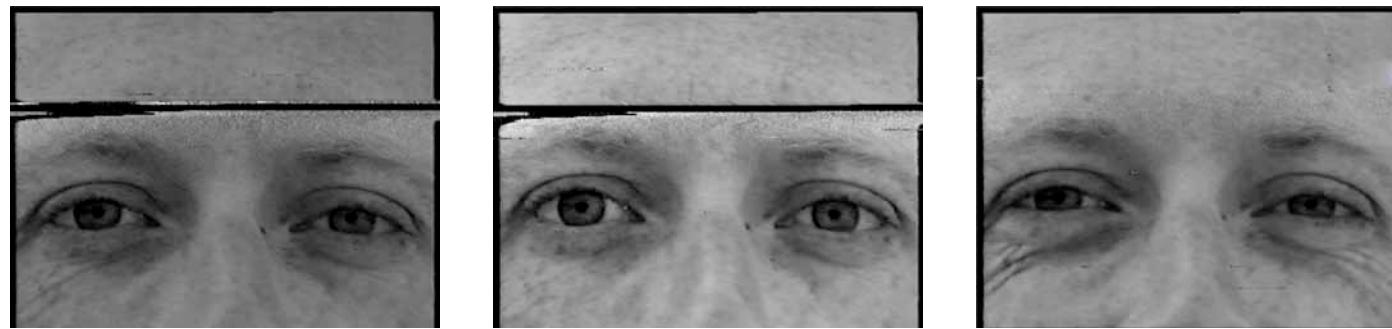
Dialectical rhythm,
Video (1984)

What's on your mind,
Video (1983)





Falling apart,
Video (1984)



From the show:

– Ve You,
In the foreground:
The inner Beast,
mixed media,
170 cm. (1987)

Proposal for beautification for the indoor climate of our Danish suburban neighbourhoods, mixed media.
(1987)

OPPOSITE L:
Flügelträger für Engel
Mixed media,
150 x 30 x 50 cm.
(1987)

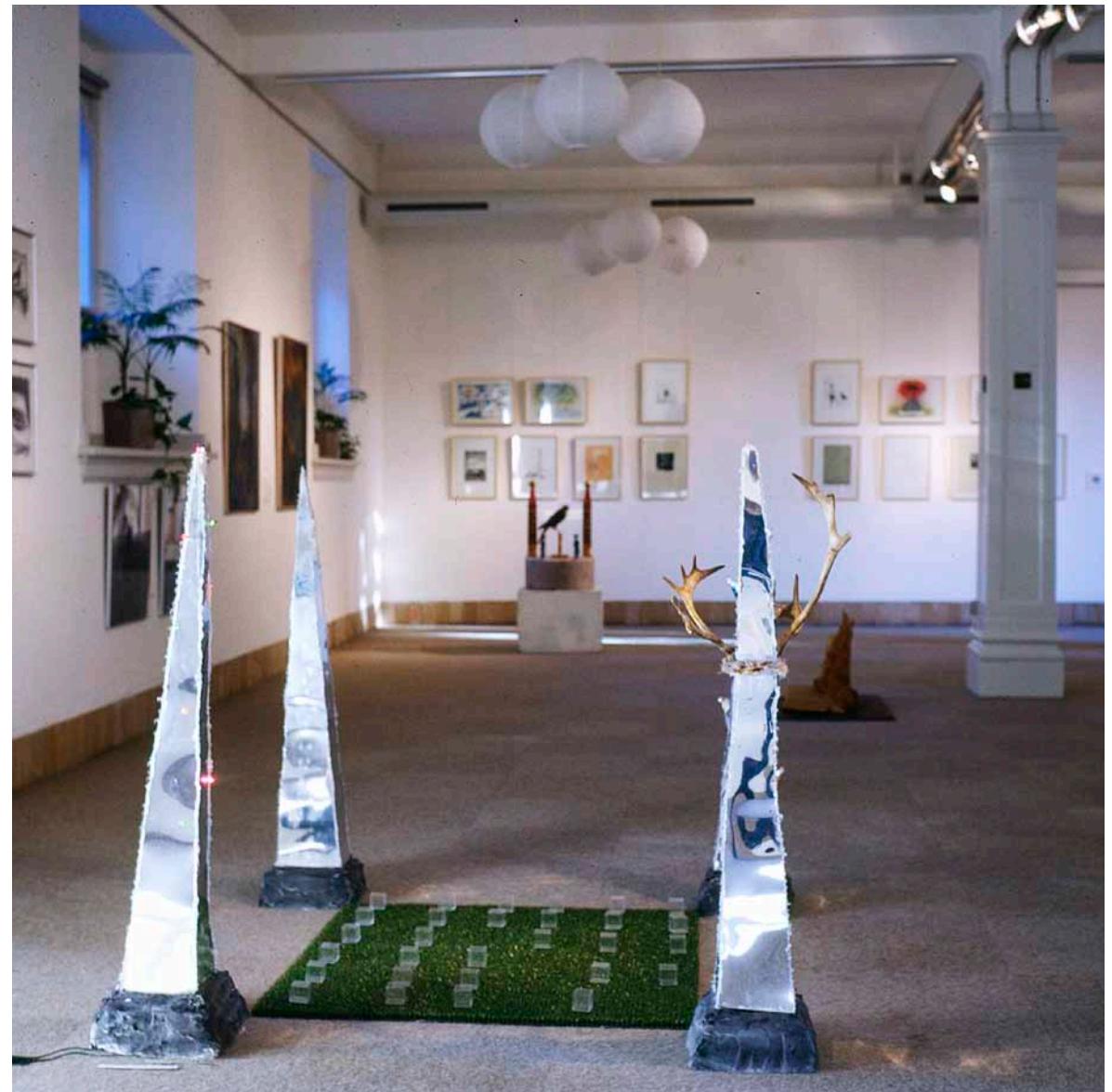
OPPOSITE R:
Object
Mixed media.
(1987)





*Ministerieller
Schleudersitz für die
Alpenrepublik
Mixed media,
130 x 100 x 100 cm.
(1990)*

*30 boxes with
fragrance of women,
Mixed media,
100 x 110 x 110 cm.
(1988)*





Fox in the wood
Mixed media,
100 x 150 x 150 cm.
(1988)

Poul R. Weile (1991)

The Angel
Tiles and wet clay,
 $20 \times 10\text{ m.}$
(1991)





Erik Gram:Hanssen
(1991)

*Objects, Copenhagen
(together with Erik
Gram:Hanssen)
Mixed media (1991)*

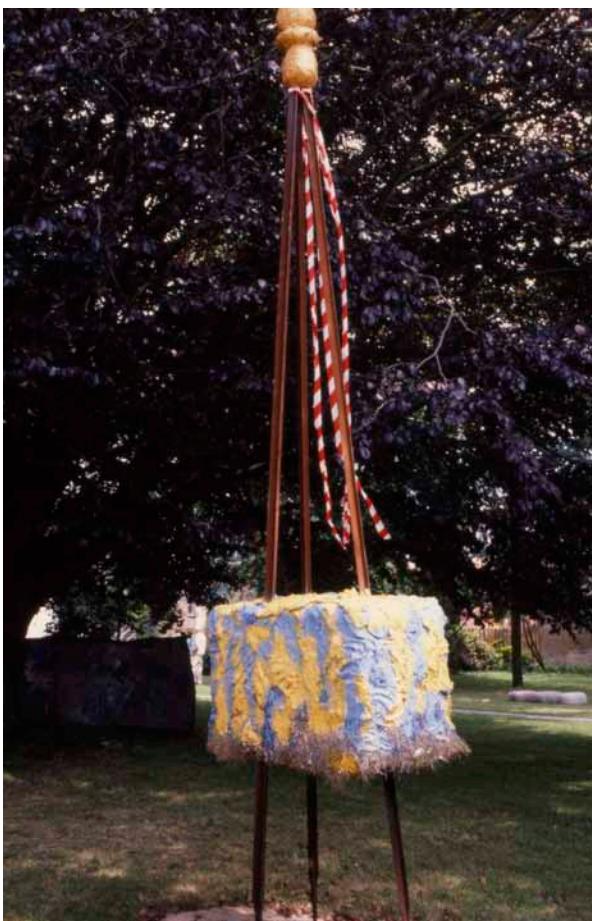




Poem Box (*Rilke daily*
14 - 15) Naked lady
and mixed media,
1,7 x 1,5 x 1,5 m.
(together with Erik
Gram-Hanssen)
(1990)



The five Warriors
(together with Erik
Gram:Hanssen)
Mixed media.
(1990)

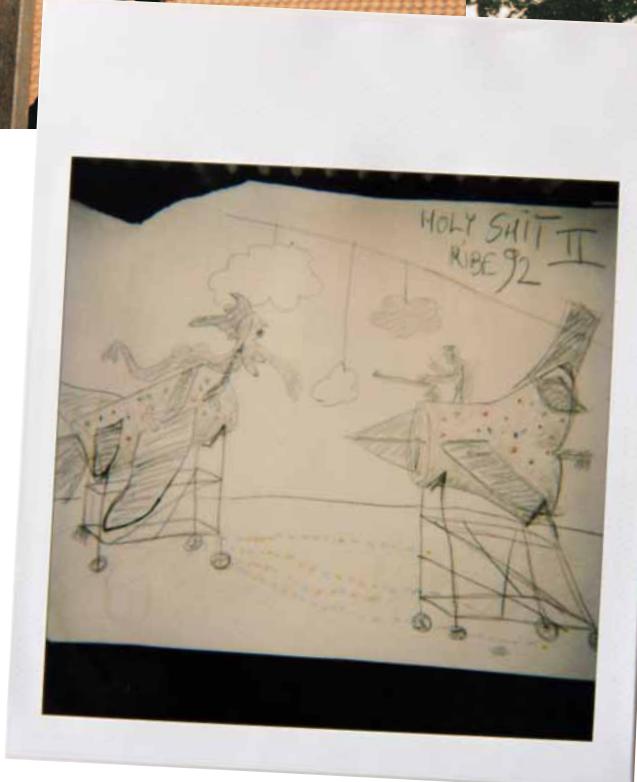


The woman,
steel, wood, glass

The man,
steel, wood, glass

Sketch for Holy Shit II
(together with Erik
Gram:Hanssen)
100 x 150 cm.
(1992)

OPPOSITE:
Holy shit II
(together with Erik
Gram:Hanssen)
mixed Media,
each piece
300 x 150 x 200 cm.
(1992)





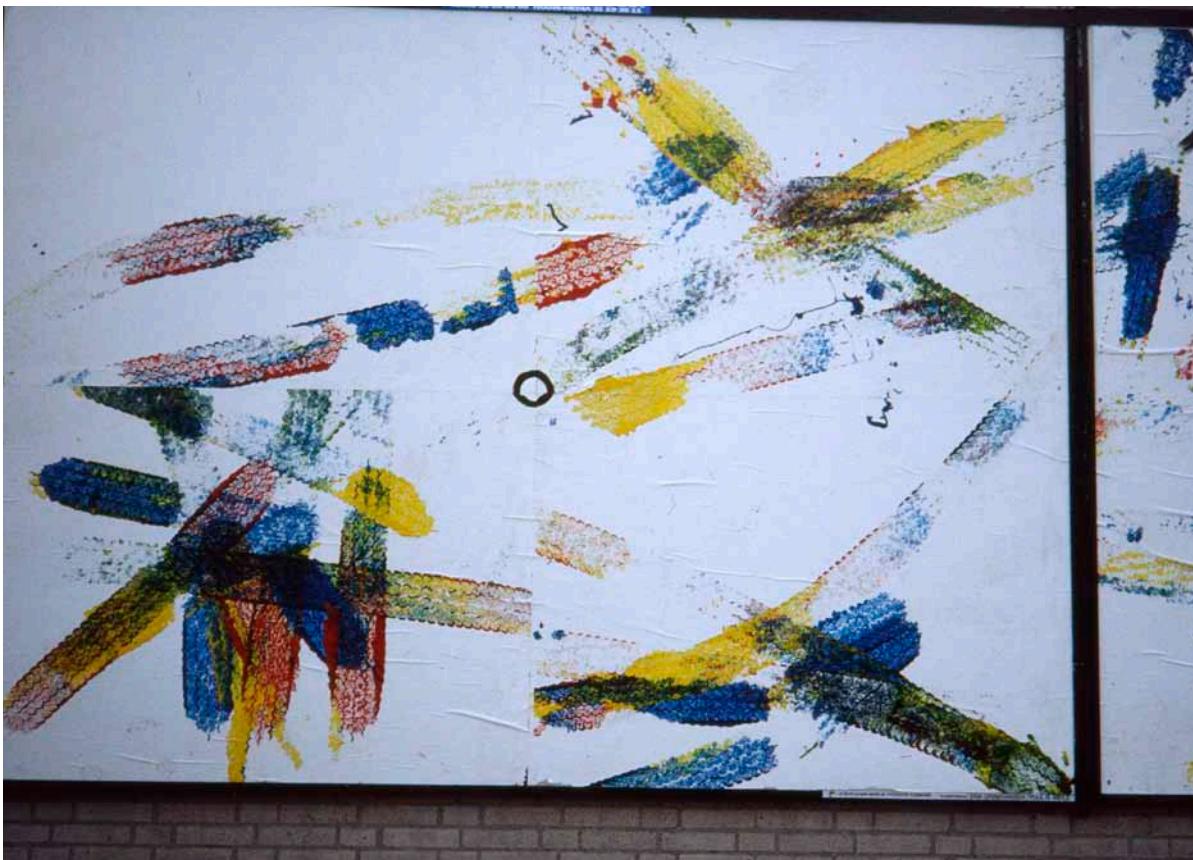
Buddha with Dog,
(together with Erik
Gram: Hanssen)
Hollufgaard Park,
Odense,
mixed media,
8 x 10 m. (1989)



Out of Focus
Performance in Aalborg, four naked women, Morten Haslund, Erik Gram:Hanssen and the artist.
(1989)

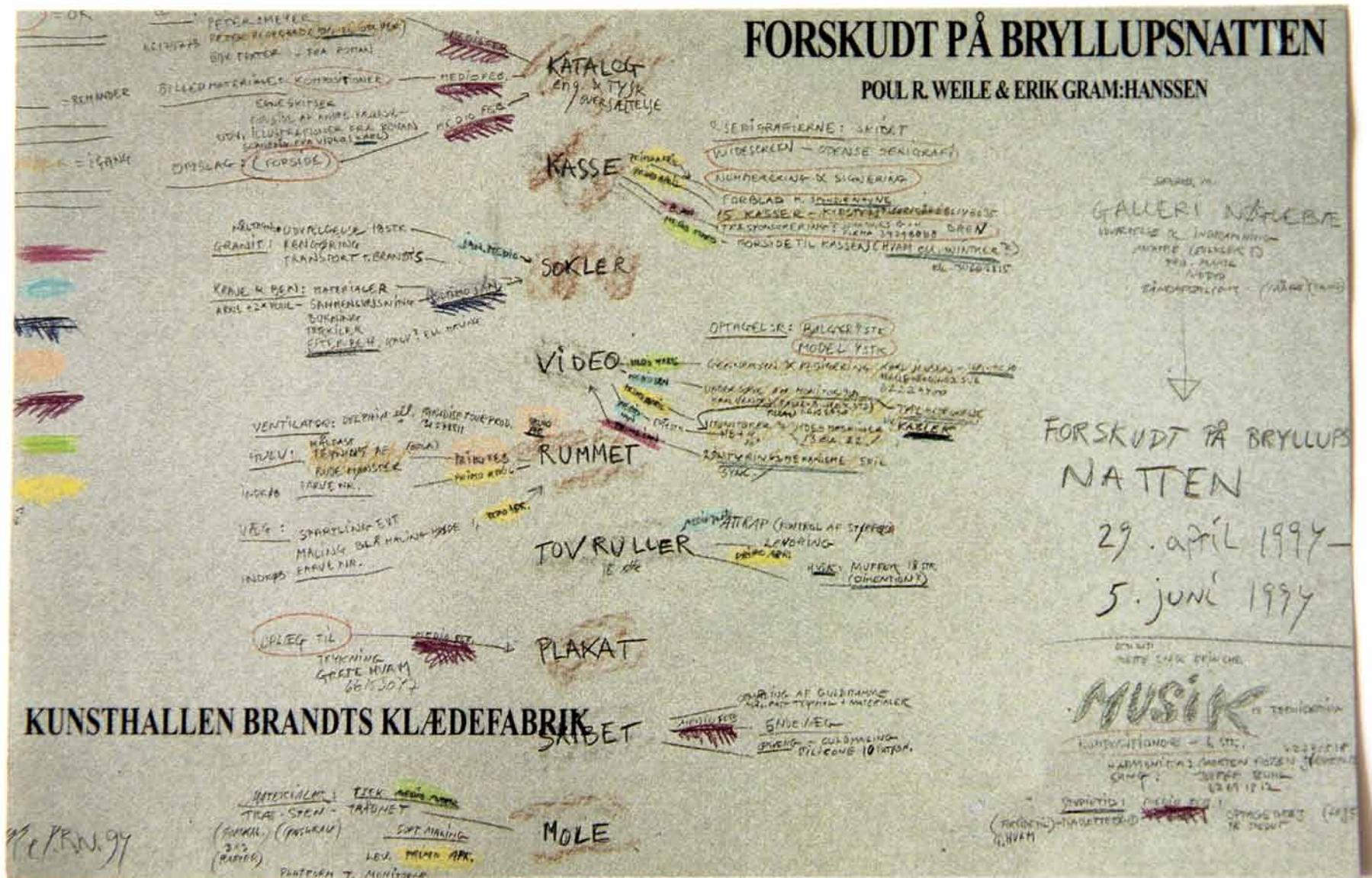


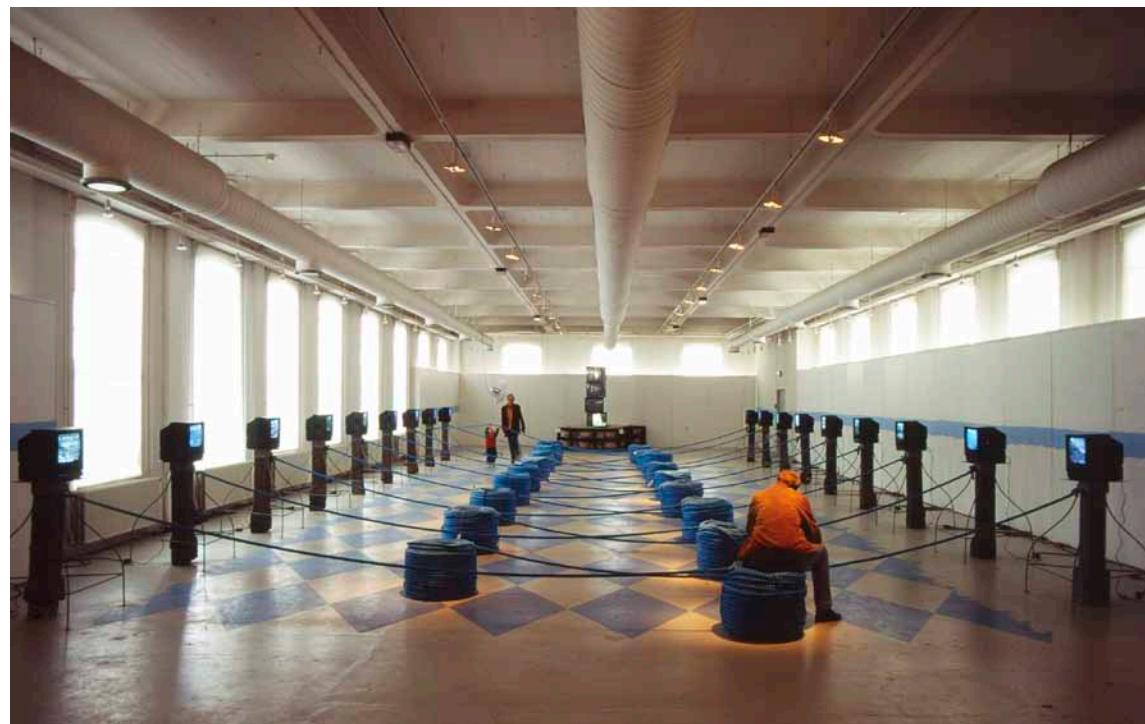
*Street Signs,
Copenhagen,
Acrylic on paper,
237 x 666 cm.
(1991)*





Working Sheet for
Rejected on the Wed-
ding Night
(together with Erik
Gram:Hanssen)
Mixed media on pa-
per, 70 x 100 cm.
(1994)





*Rejected on the
Wedding Night
(together with Erik
Gram:Hanssen)
Brandts Klædefabrik,
Odense, Denmark.
(1994)*

The pier, 3 x 2 x 3 m.

Overview

The wave

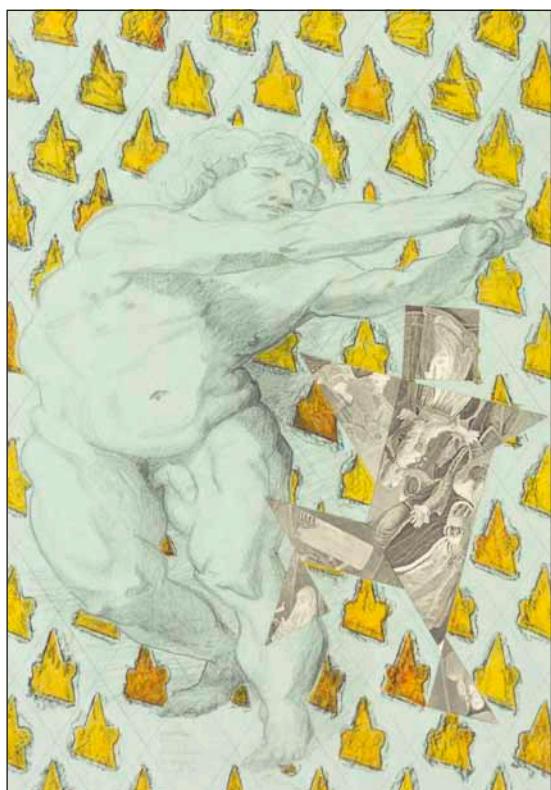
*Excerpt from the
wave.*

The ship, 11 x 4 m.

*Rolling passage (from the Holy Bible)
(together with Erik Gram:Hanssen)
Mixed media,
150 x 90 x 60 cm.
(1991)*

Excerpt of: Out of the Picture I (1990)





The fight for the copy
mixed media (1990)

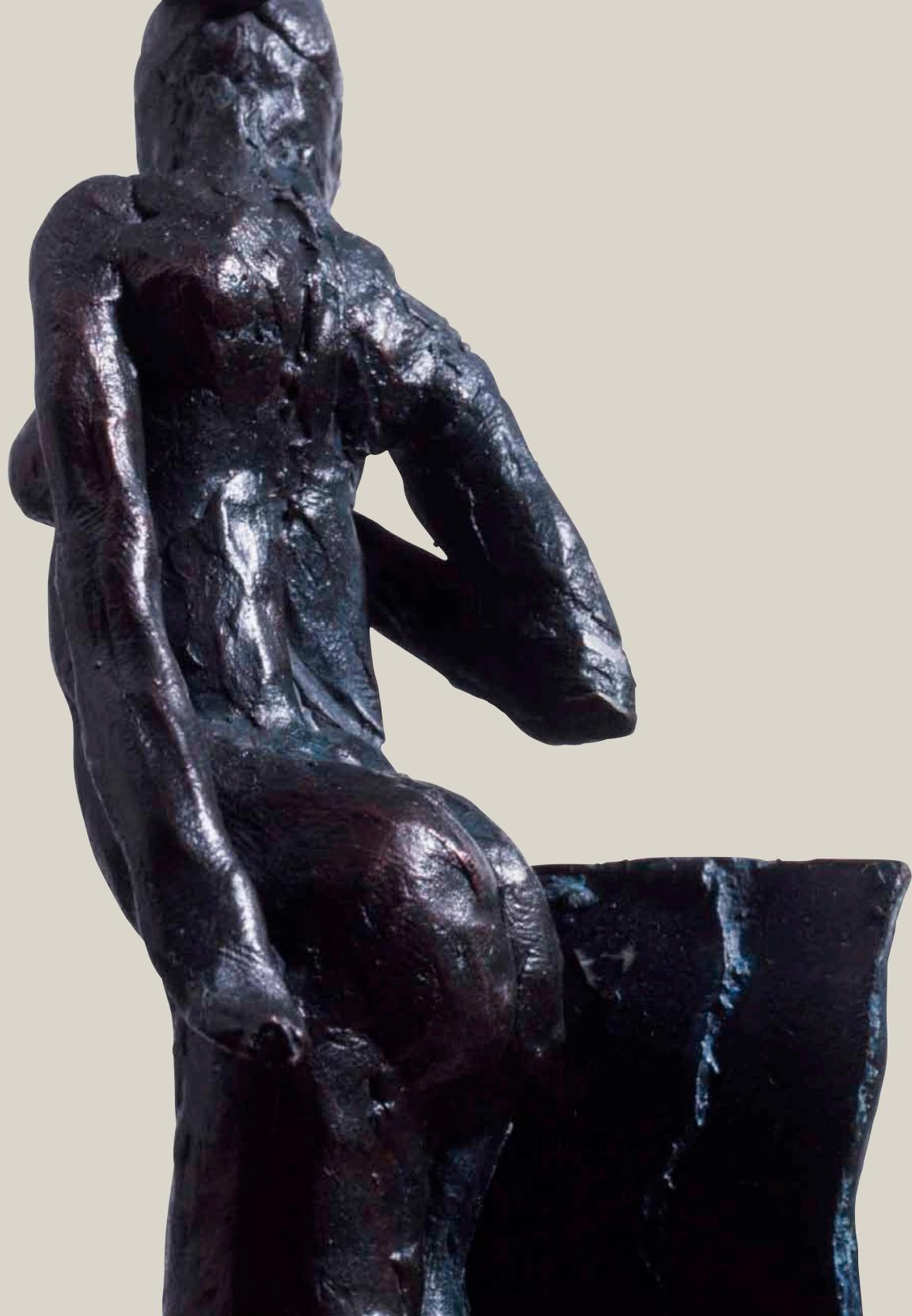
*Out of the Picture
(Fighting for the
Copy), (1990)*

*OPPOSITE:
Holy Shit I (1989)*





*Poseidon and
Amymone*
Bronze on teak,
32 x 20 x 30 cm.
(1992)



Zeus and Danae
Bronze on teak,
24 x 25 x 20 cm.
(1991)



Apollon and Daphne
Bronze on teak,
32 x 20 x 30 cm.
(1992)

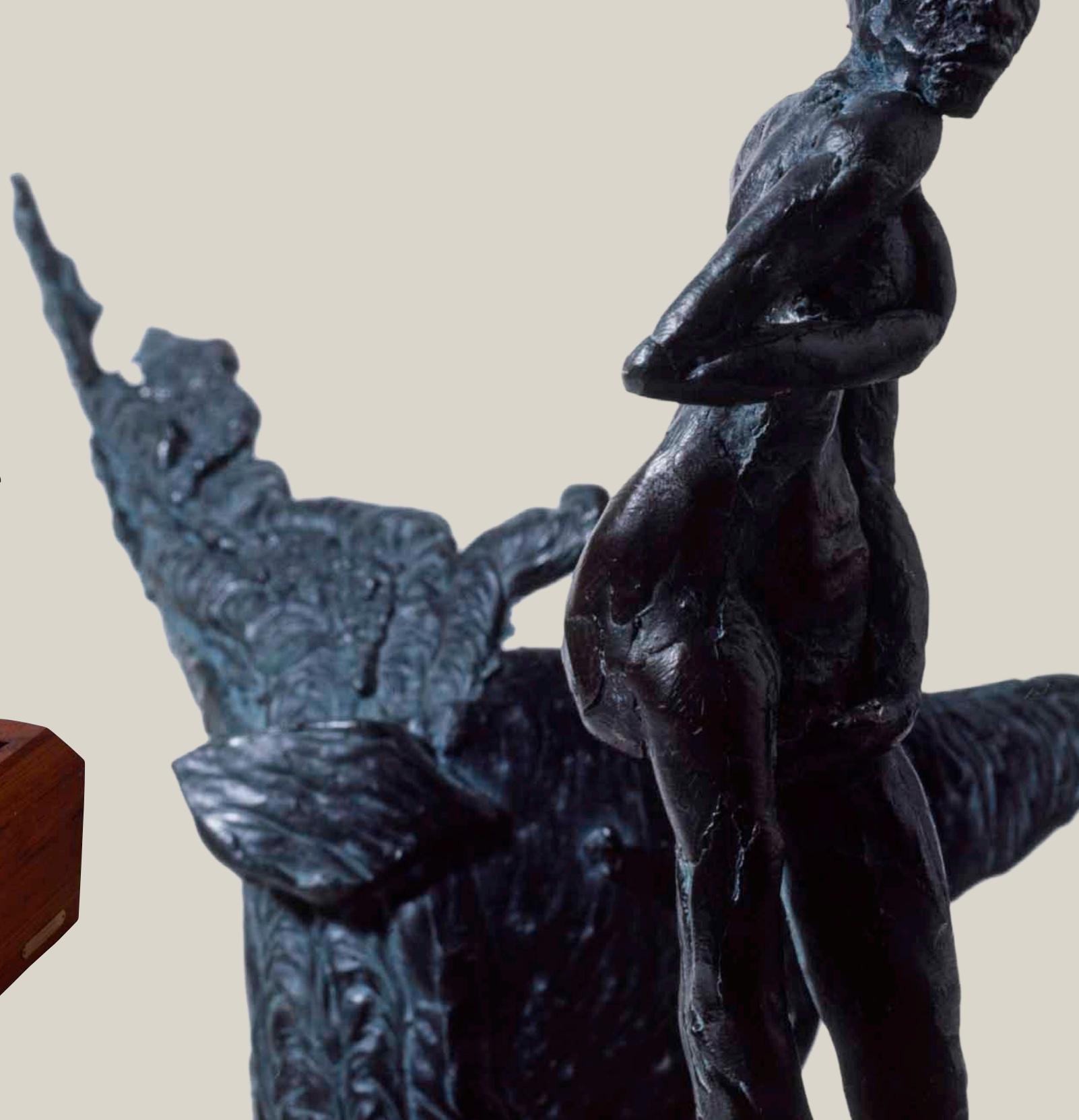


A large bronze sculpture depicting the mythological scene of Alpheios and Arethusa. The figure of Alpheios, a river god, is shown from the waist up, leaning forward with his right arm extended towards the left. He has a thick, textured beard and hair. The figure of Arethusa, a nymph, is partially visible behind him, her body curved as she looks back over her shoulder. The sculpture is highly detailed, showing musculature and skin texture.

Alpheios and Arethusa
32 x 25 x 25 cm.
Bronze on Teak



Diana and Actaeon
Bronze on teak,
 $32 \times 20 \times 20$ cm.
(1991)



*The studio,
Odense,
(1992)*



Prosperity
Bronze, Granite and
Teak, 50 x 20 x 30
cm. (1993)



Progress
Bronze, Granite on
Teak, 50 x 20 x 30
cm. (1993)



Walking Angel II
Bronze on teak,
50 x 20 x 30 cm.
(1993)



Woman with shrine
Bronze, granite on
teak, 50 x 20 x 30 cm.
(1993)





BESTILLINGSKORT

JA SEND MIG STRAKS:

KONTAKT ART:

- HØR M. KUNSTNER
- KØB M. KUNSTNER
- STAMP M. KUNSTNER ARBEJDSSTYR
- SØGESE M. KUNSTNER
- MÆSTERSE M. KUNSTNER
- TAVT M. KUNSTNER
- MØNTET SØSEL (99,-)

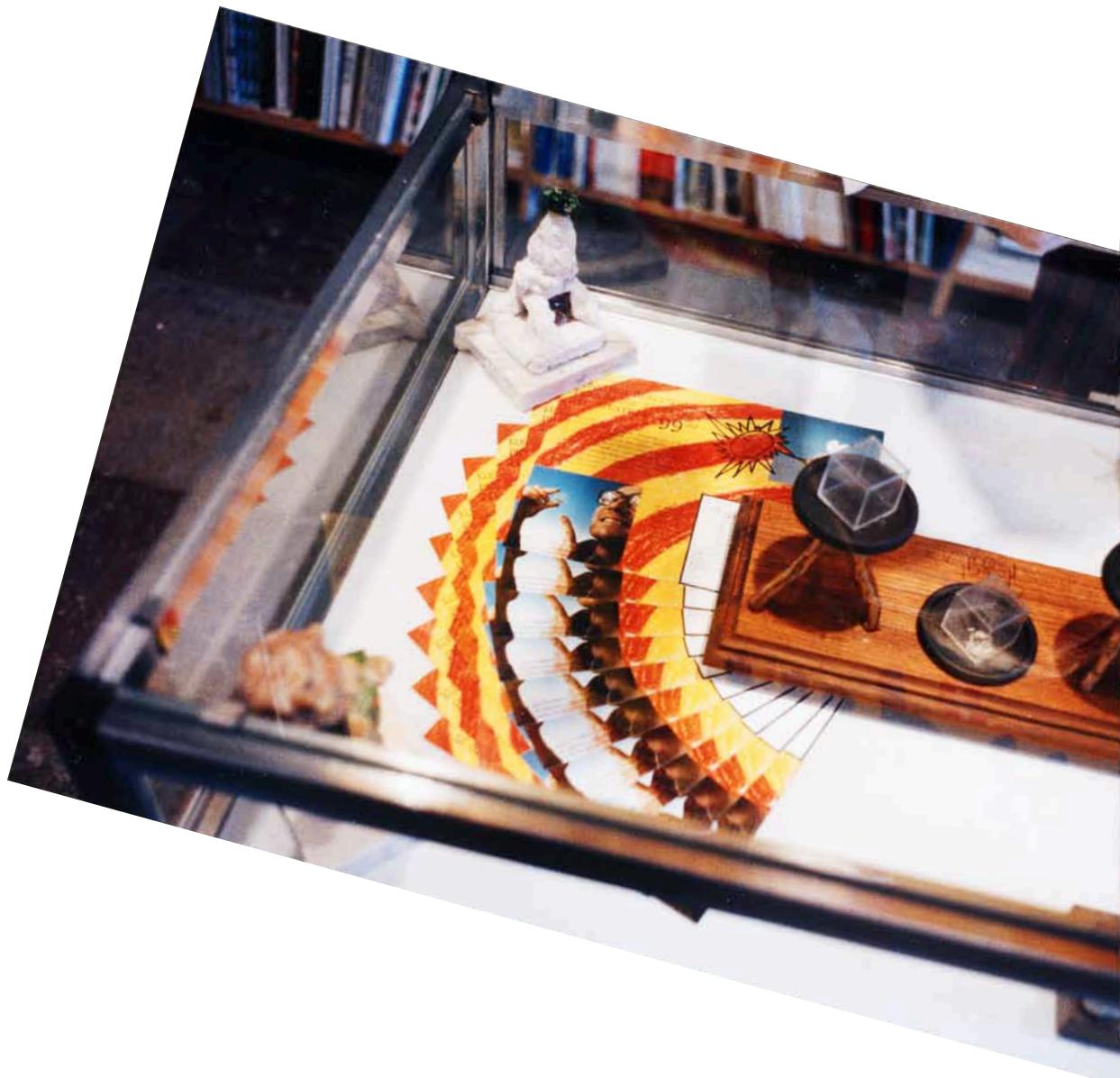
JEG BEBEDER VID MØNTET SØSEL • 20kr. i ekspeditionsomkostning.

navn: _____
adresse: _____
postnr.: by: _____

frankeres som postkort

KUNSTNER
EFFEKTER IS
GANGANG

POSTBOX 101
DK-500 ODENSE C



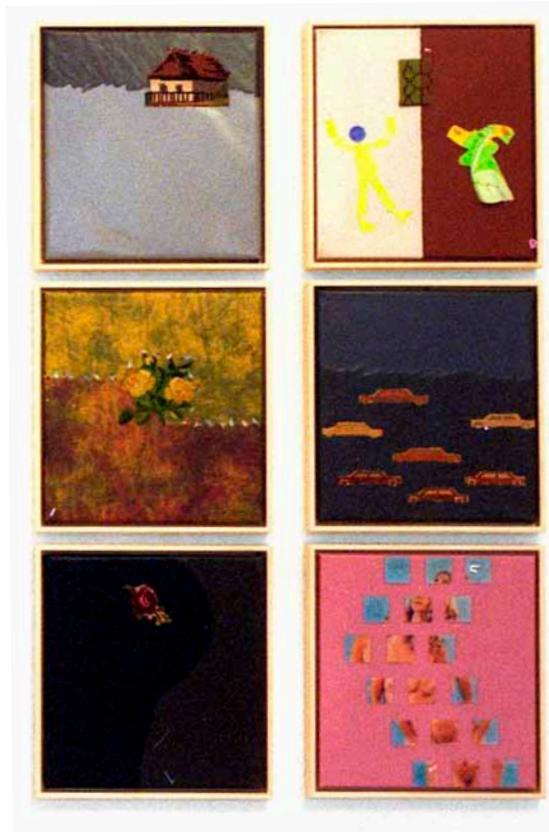


*Artist disposes
personal effects,
Happening, Brandts
Klædefabrik, Odense,
Denmark (1993)*

*Box with beard
Mixed media,
Excerpt (1993)*

*Serie of oilcloth
paintings,
mixed media,
varied sizes,
(1999)*





Serie of oilcloth
paintings
mixed media,
each 37 x 33 cm.
(2000)

My Home,
pinpoint on oilcloth,
33 x 31 cm.
(2001)

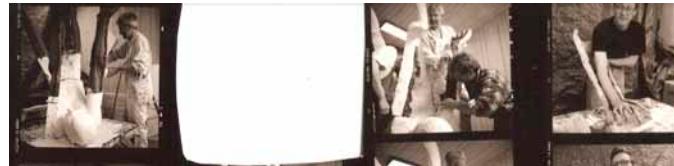
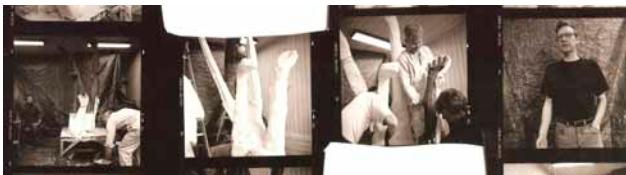
With Love
Ceramics and plastic
on oilcloth,
120 x 120 cm.
(1995)





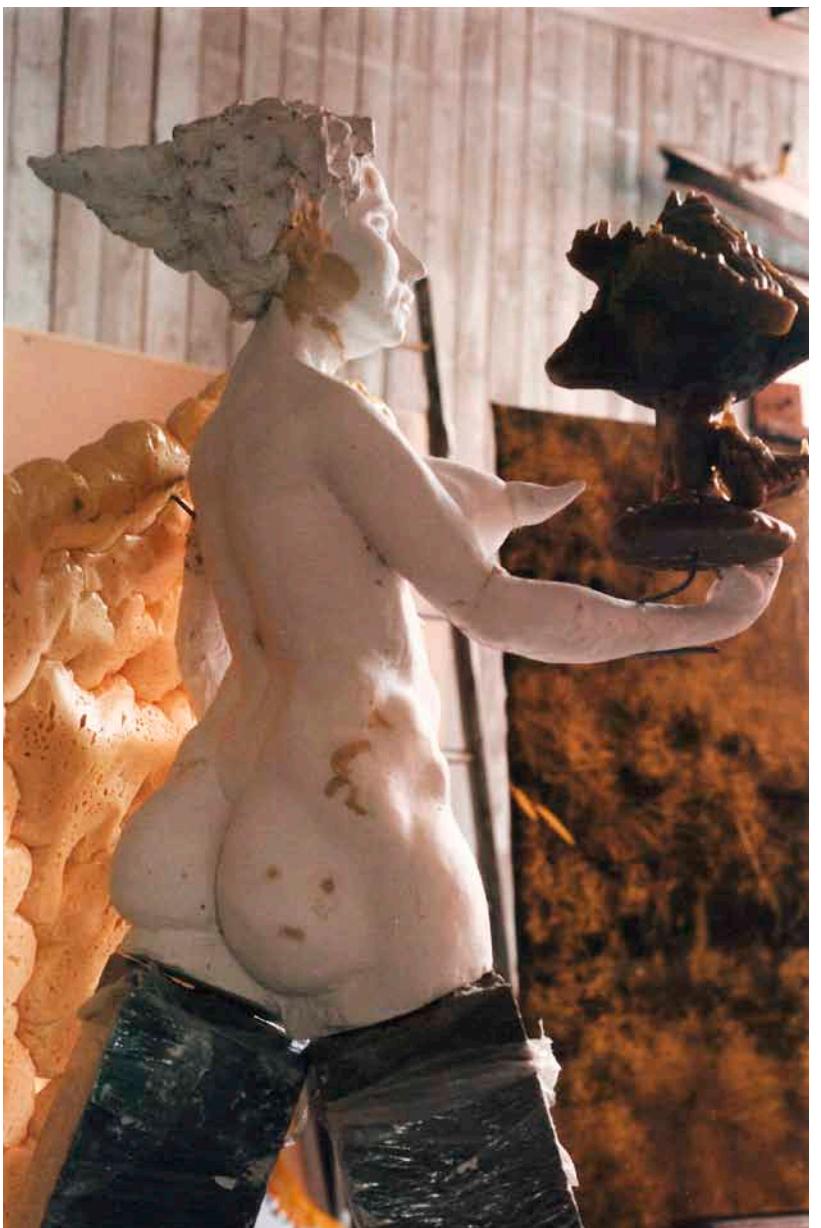
My world
Ceramics and pin-
point on oilcloth,
120 x 120 cm.
(1995)

Paulus
Bronze, Black granite,
 $2 \times 1,5 \times 1,5$ m.
Fredens Kirke,
Odense, Denmark
(1995)





The Good Mother
Plaster, styrofoam,
wax, granite.
(1996)



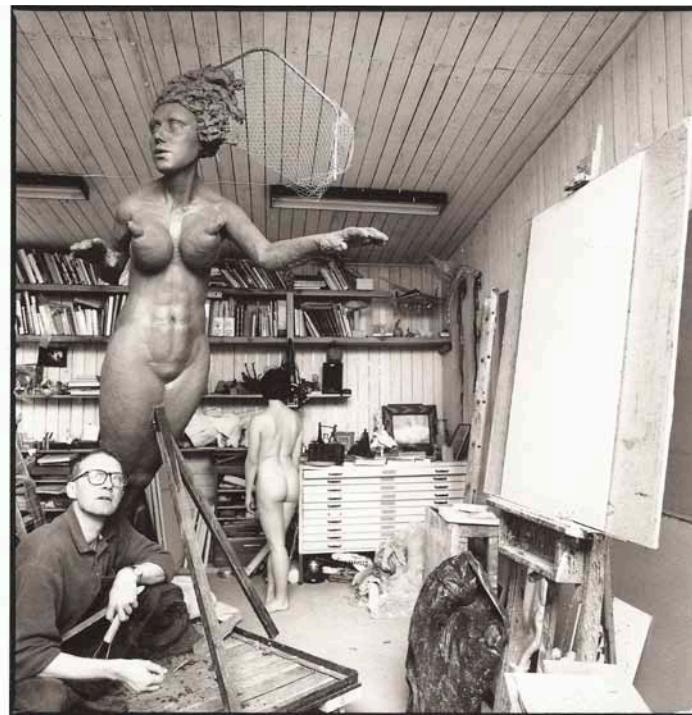
Sketch for Mermaid,
Plasticine and con-
crete (1996)



*Making of Elle,
Plaster (1997)*

*In the studio with Elle
and model (1997)*

*Sketch for Elle,
graphite on paper,
(1997)*



Elle
Bronze, Carrara marmor and Norwegian marmor, Harbour of Bogense, Denmark
 $2,5 \times 1 \times 1,5$ m.
(1997)



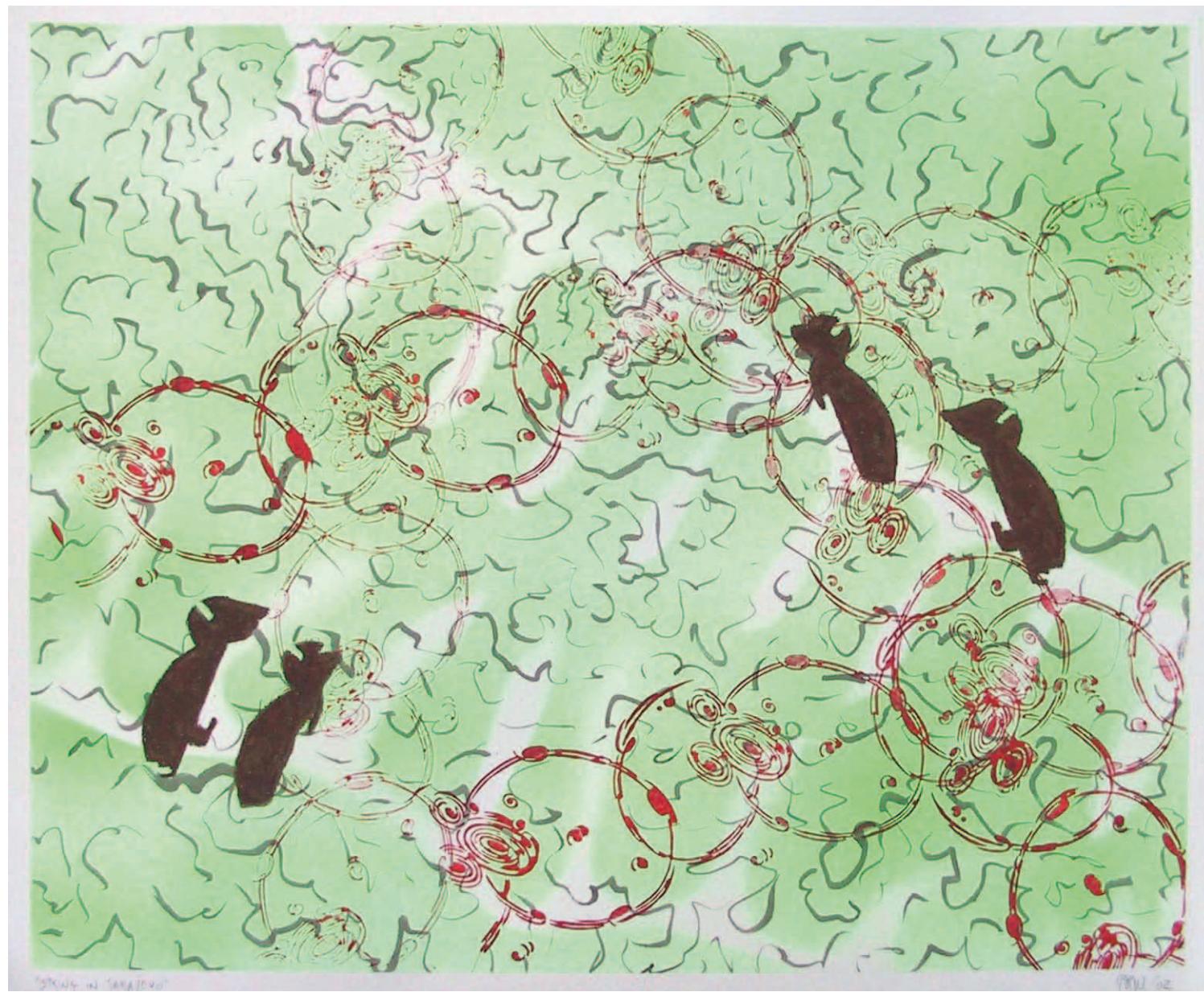
Bodyscan
Mixed media on
cardboard,
170 x 100 cm.
(1997)



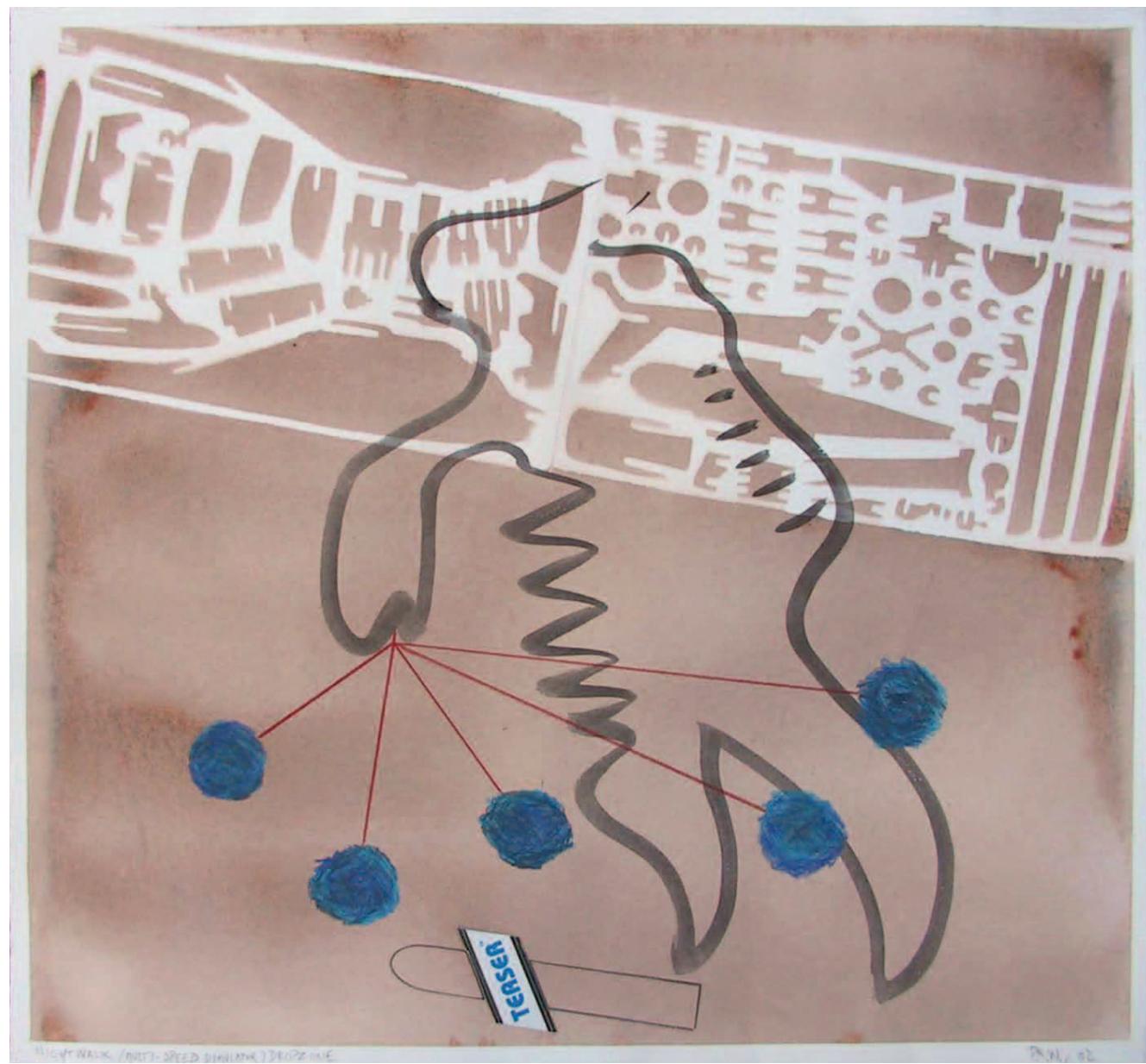


Japanese teatime
mixed media on
paper, 80 x 80 cm.
(1997)

Spring in Sarajevo
mixed media on pa-
per, 60 x 70 cm.
(2002)



Night walk (multi-speed vibrator)
Dropzone
mixed media on paper, 70 x 70 cm.
(2002)

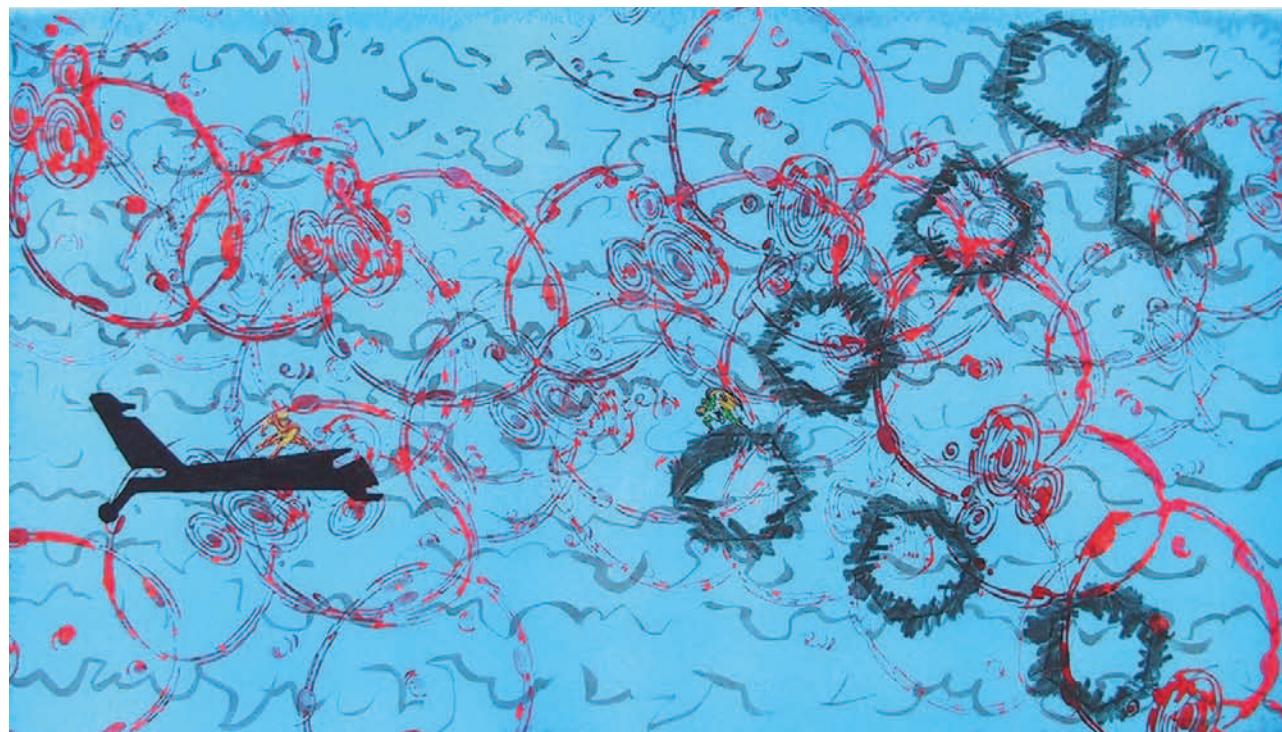
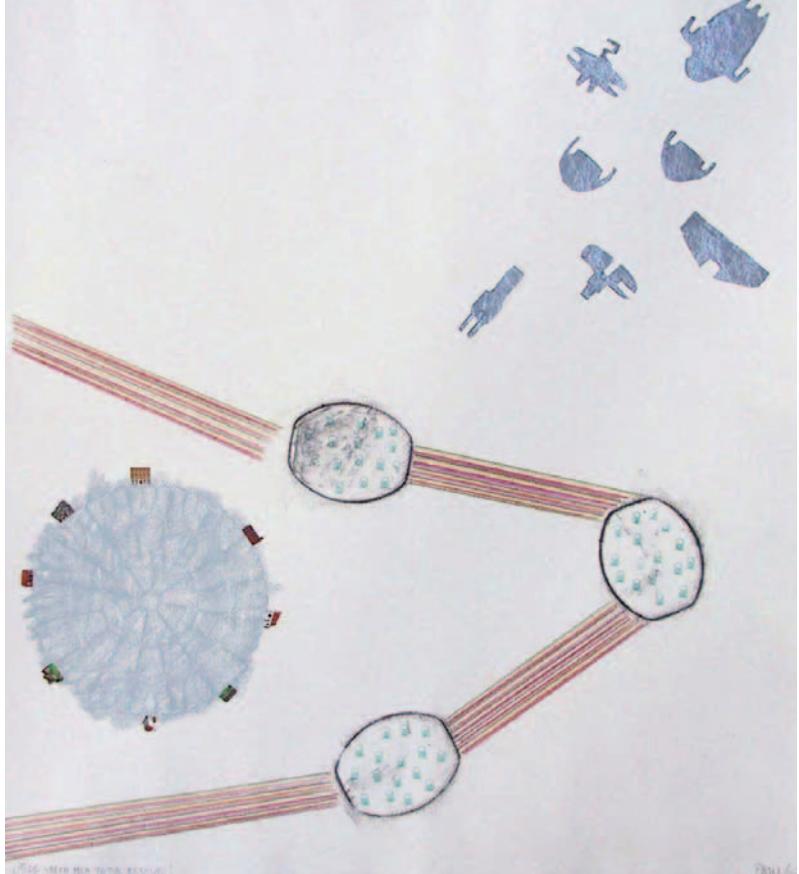


Little green men to the rescue
mixed media on paper, 57 x 39 cm.
(2002)

At home
mixed media on paper, 50 x 50 cm.
(2002)

Virgins wet dream
mixed media on paper, 50 x 50 cm.
(2002)

Final resistance
mixed media on paper, 50 x 80 cm.
(2002)



*Early morning in
China,
mixed media on
paper, 80 x 80 cm.
(2002)*



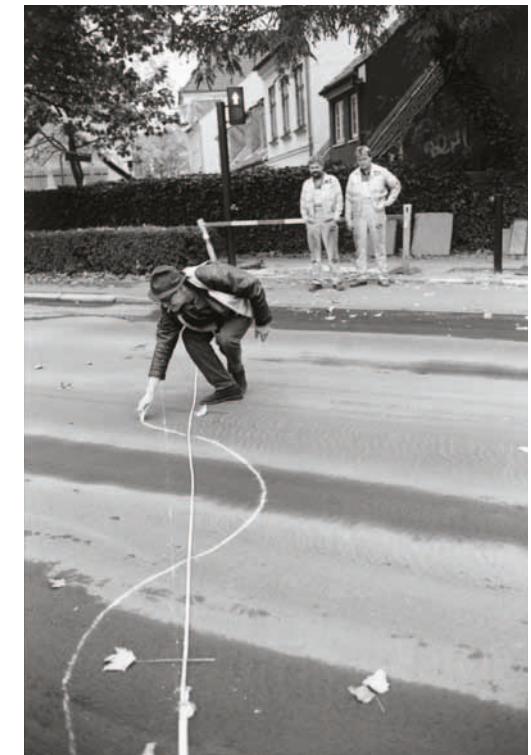
The happy Donator
150 x 50 x 60 cm.
Bronze, marble,
rosewood



*Sculpture no. 537 for
forgetting myself*
Bronze, Granite on
Rosewood,
150 x 70 x 70 cm.
(1999)



*Adapted
Surroundings # 1
Thomas B. Thrigesgade, Odense, Denmark
(2000)*





*Studio, InsideOut
Installation of own
studio. (1999)*

*Inside / Out discusses
the increasing focus
on the person rather
than their actions in
all layers of society .
Here illustrated by an
artist. The same issue
I had up in the "Artist
disposes personal
effects".*



Poster for
"Møller i Møllen"
Liveprints on paper.
(1999)



Prospect Art
- The research team,
Project with mentally
disabled art students
(1997/1998)





*Research team of
Prospect ART
The Show
(1998)*



In the mid-nineties Individualism was screaming for – not art – but artists and not least events which was the new word. I wanted to try and move focus back to the artwork as a way of expression, as a means of communication and started looking around for a group in society which was working with the visual expression as such. Through conversations with Annette Klostergaard, Mette Vindheim and others within the social pedagogical area, I found the group of people I was looking for. A group of people that communicated through the visual language and accordingly also has a "directness" in their relation to their own work. The project was supported by the Danish Cultural Ministry and Odense Kommune.

*Photographs of the performance "Navelscan"
II. International Festival of Performances.
Brandts Klædefabrik,
Odense, Denmark.
(1999)*

*"Navelscan" was performed with a hand scanner - and uploaded directly to the Internet - The performance took place in the ground floor of Brandts, Odense, Denmark- further up the building the scans became shown on my website. By updating the website address, the involved persons could, see their own navels.
Rasmus Lund Petersen was technical assistant on the project.*









Heads Down

One of the artistic issues that continually concerns me is the intersection between art and kitsch.

The art is "the good", the supreme, the sublime, that which "heightens the spirit" Kitsch is the "other", the lusts, the obscene, "the thing that must not be liked."

Kitsch is also trivialized art - "fallen art". The sublime work of art, mass produced,becomes kitsch - it is redesigned. Likewise, when an artwork becomes icon, it transforms into kitsch. It comes out in "reality", where it is processed, and must fight an increasingly tough battle to retain its status as art. All good art will be trivialized - once.

Feets Delay

At an art exhibition the time is so scarce, it is the fast "here and now" experience that counts.

The Art Exhibition Space has become the experiential sphere in itself, it is no longer intermediary sphere between artist and buyer, the place where art lovers acquire works for daily energy exchange at home. The only thing you bring home is the experience - as from the theatre.The Set pieces - the backdrops are moved forward in the front row, the spectator is brought onto the stage. The documentation is the sole survivor, the interpreters have their say. Has the Media completely taken over the role as communicator with the past - the present - the future?

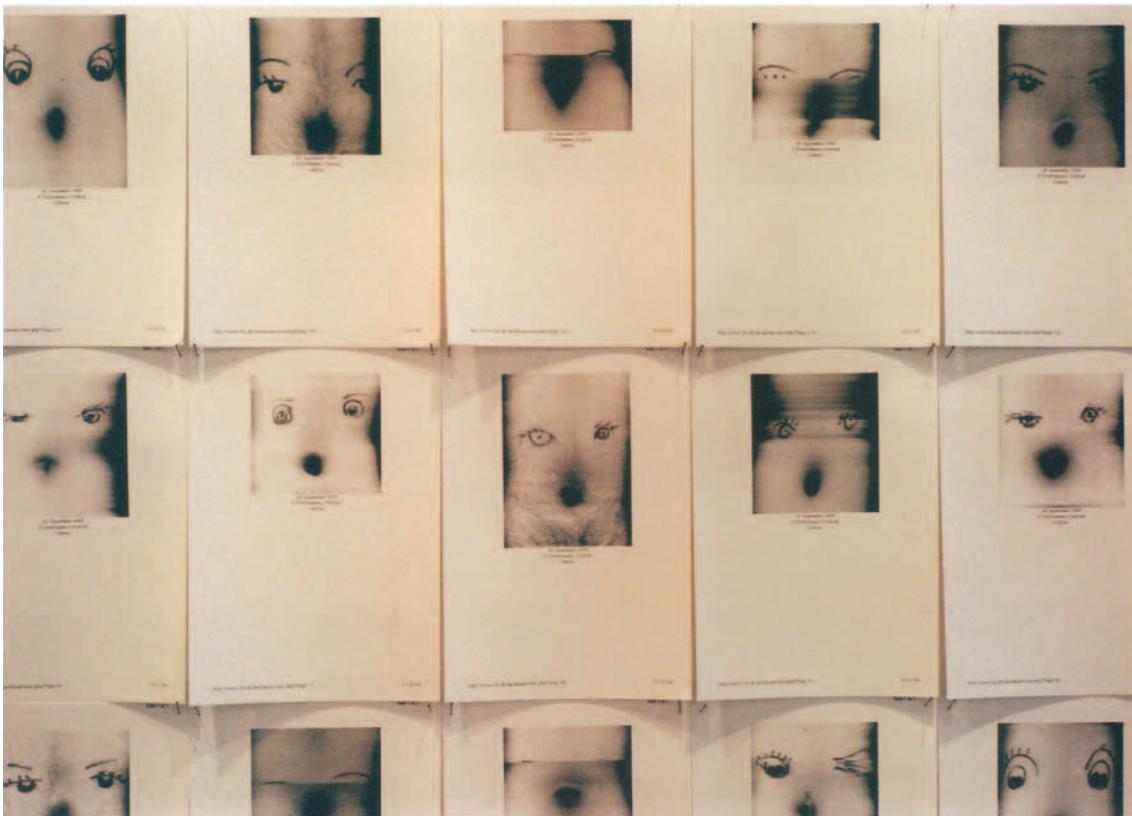


OPPOSITE:
-fald,
Brandts Klædefabrik,
Odense, Denmark.
(2000)

Heads Down, plaster,
plastic, each piece
60 x 30 x 40 cm.
(2000)

Feets delay,
Live video
(2000)

Navelscan,
print on paper, 132
pieces, each piece
30 x 21 cm.
(2000)



Navelscan

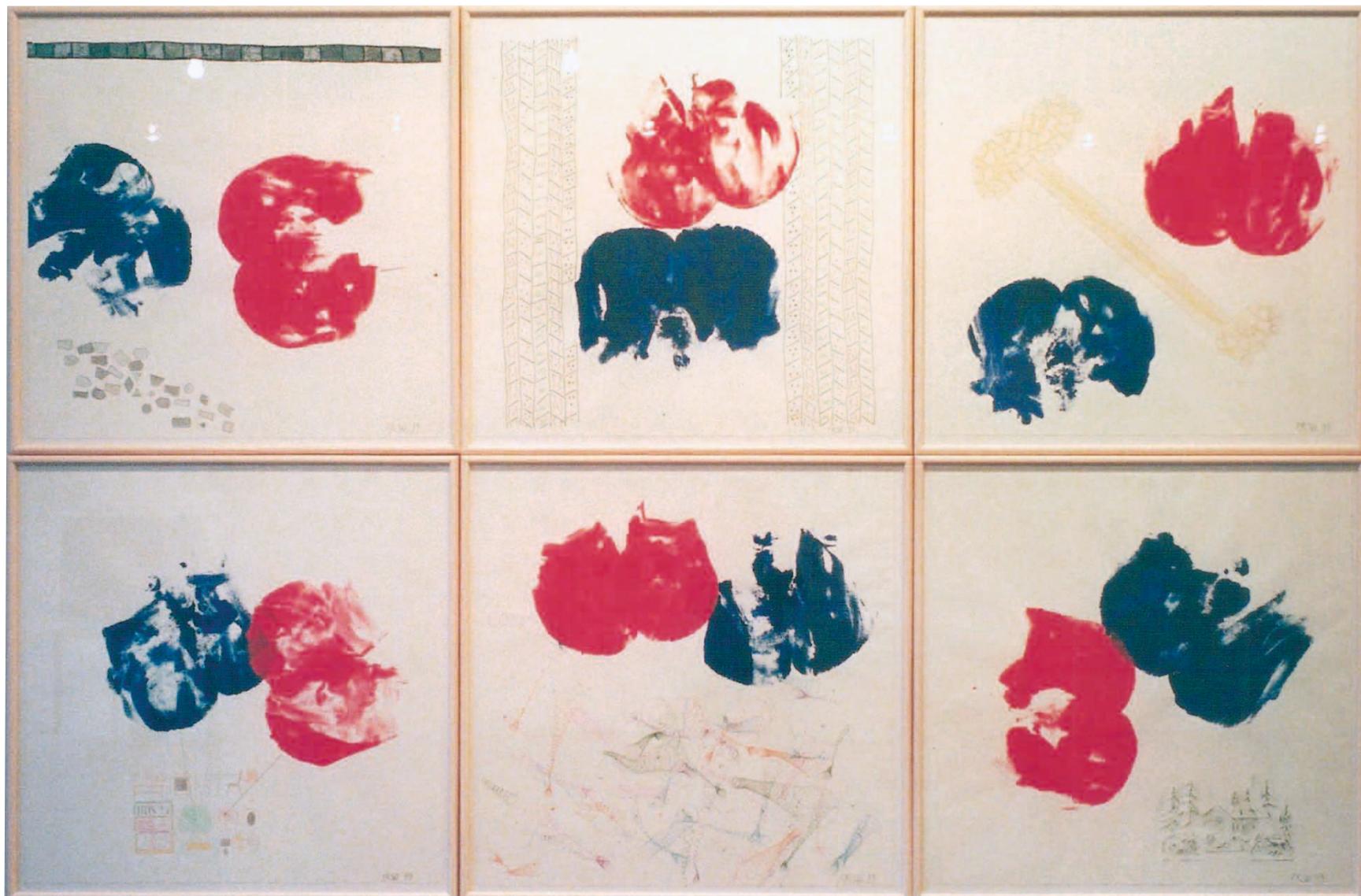
The body is the basis of all human perception, in all its fragile strength. Art is an "Out of body" experience. The body's reflection in itself. To what extent is it possible to be open-minded towards your own work, without theory 'and the teachings of the philosophers in mind? See the Material grow under your hands, struggling with the awareness of the choices, and not least, de-selection, you continually make. The interesting thing here is, of course, to see the excluded, to recognize what you do not want to see, to do what you can not. In this, no theories can help you, you stand alone. The Theories comes after the creation, as a medium for your cognition of your finished work, as a tool to prevent total blindness, the darkening of the senses that stands between you and your work. In the process, the conscious work means, with the inclusion and exclusion, a growing alienation from the work, an increasing blindness where the work takes its own independent life. The challenge is: Do you dare see your visions dissolve itself? Do you dare see the theories disappear, while you yourself go up in smoke? Out on the other side, there is no safe place. You are alone. When the work is finished you stand and stare at each other : "Come on Punk - Make my day".

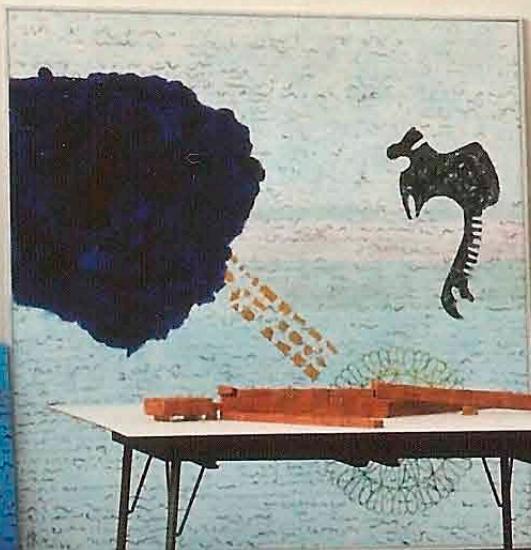
Nietzsche said: The power of a work of art, is equal to its ability to reflect the cognitive energy the artist has applied in it.

Happy endings,
mixed media on
paper, each piece
100 x 100 cm.
(2000)

If you go back to basics - the foundation of the Art , you stand by the imprint - the sign, the marking. From there it all developed, through play, and with the play -the laughter.

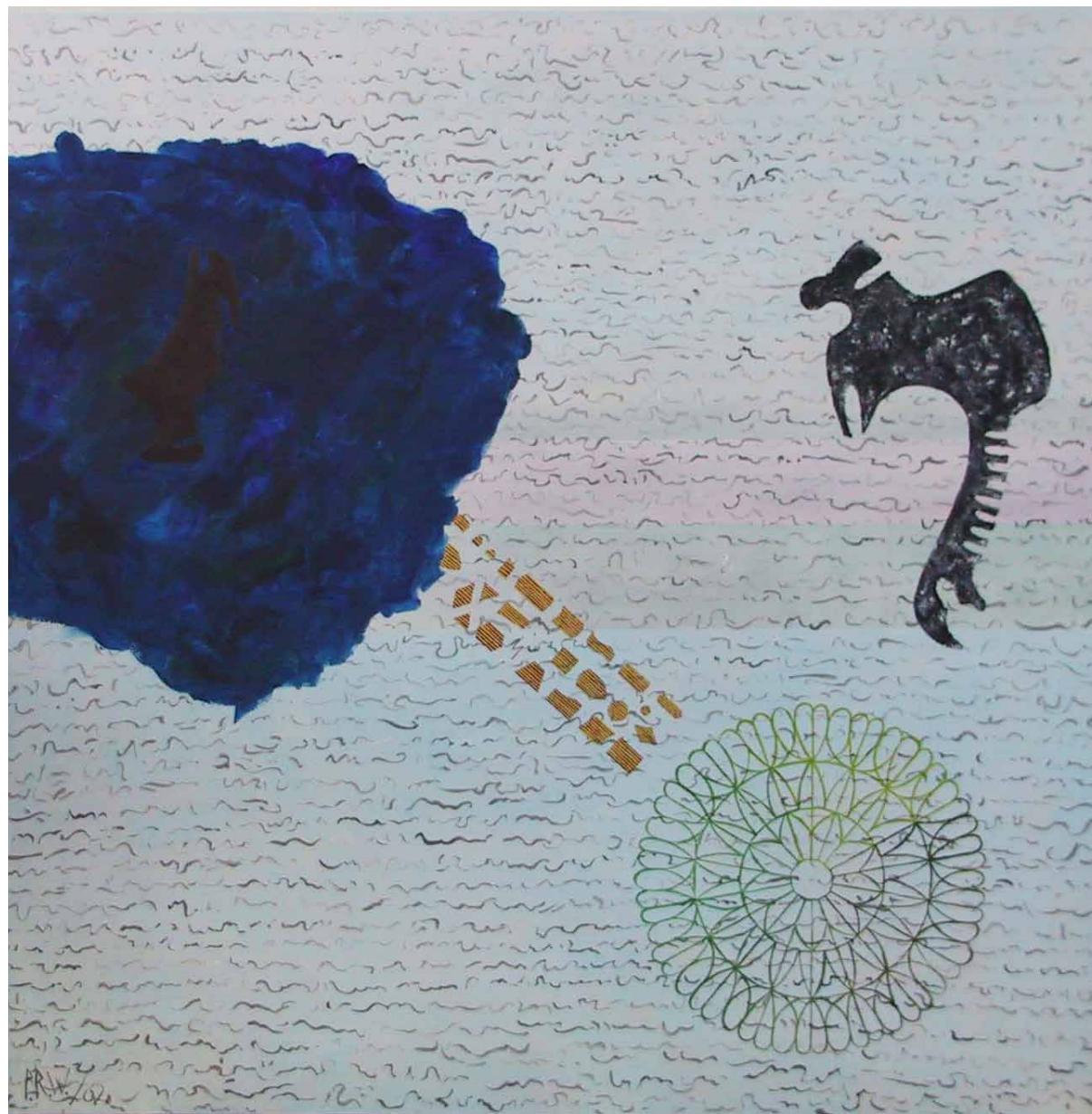
LAUGH!





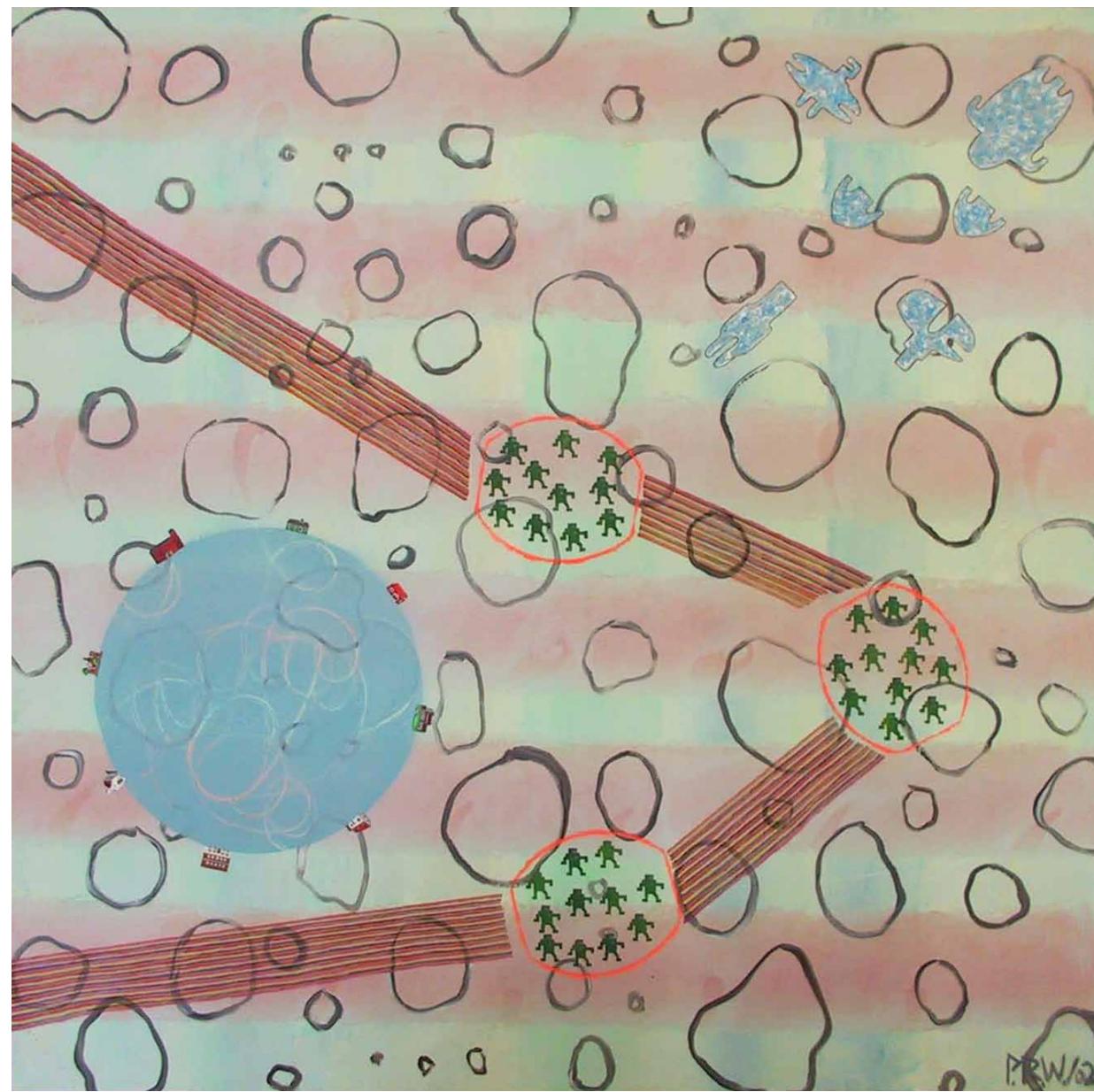
OPPOSITE:
Studio view
(2003)

Moment of truth
Acrylic on canvas,
200 x 200 cm.
(2002)



At home
Acrylic on canvas,
200 x 200 cm.
(2003)





*Little green men to
the rescue*
Acrylic on canvas,
200 x 200 cm.
(2002)

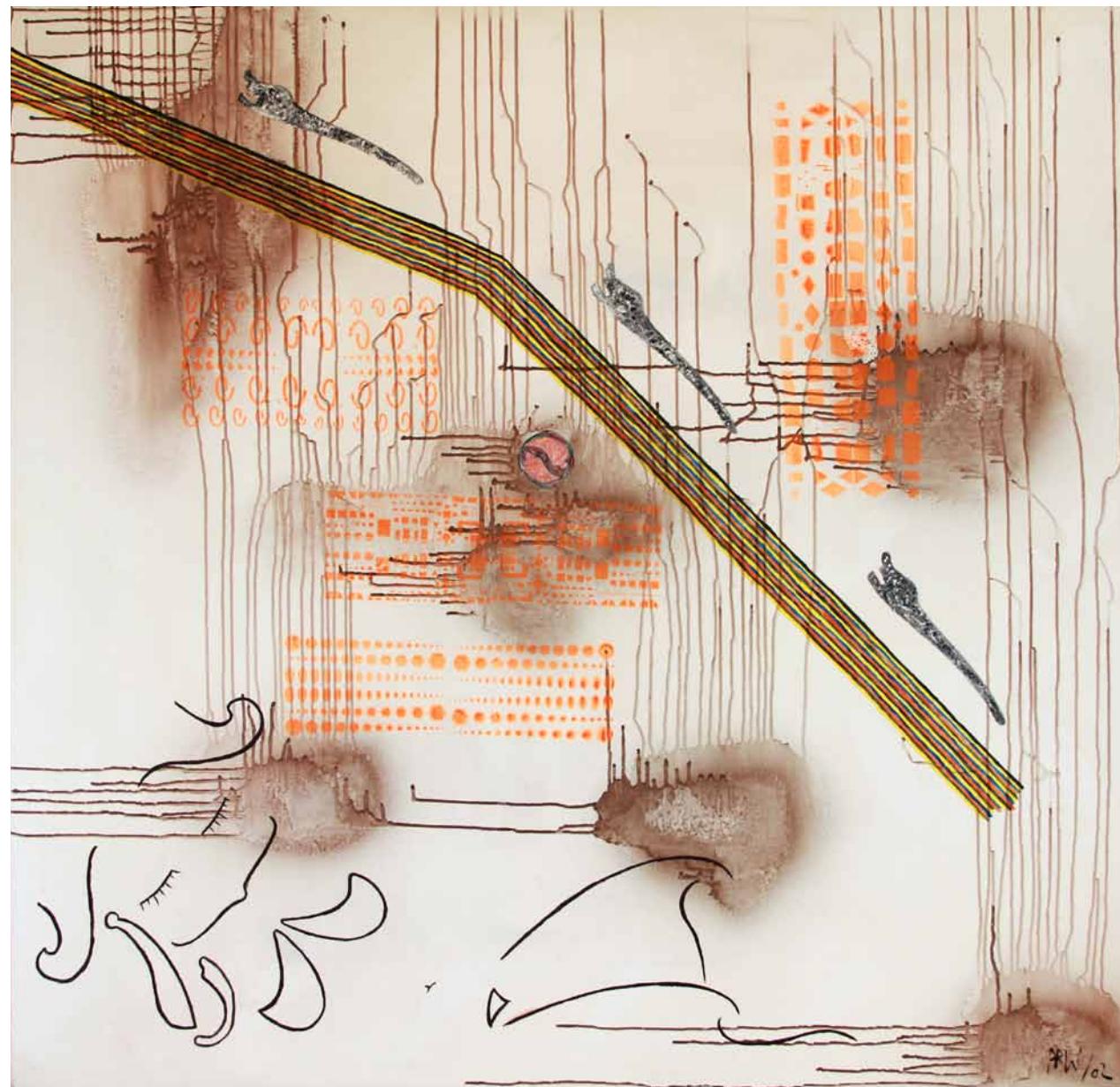
Final Resistance
Acrylic on canvas,
70 x 100 cm.
(2003)



Carpe Dam
Acrylic on canvas,
90 x 100 cm.
(2003)



Virgins wet Dream
Acrylic on canvas,
150 x 150 cm.
(2002)



Miss Miss
Acrylic on canvas,
85 x 100 cm.
(2004)



*Artists in disguise
walking their Fairies*
Acrylic on canvas,
100 x 90 cm.
(2005)



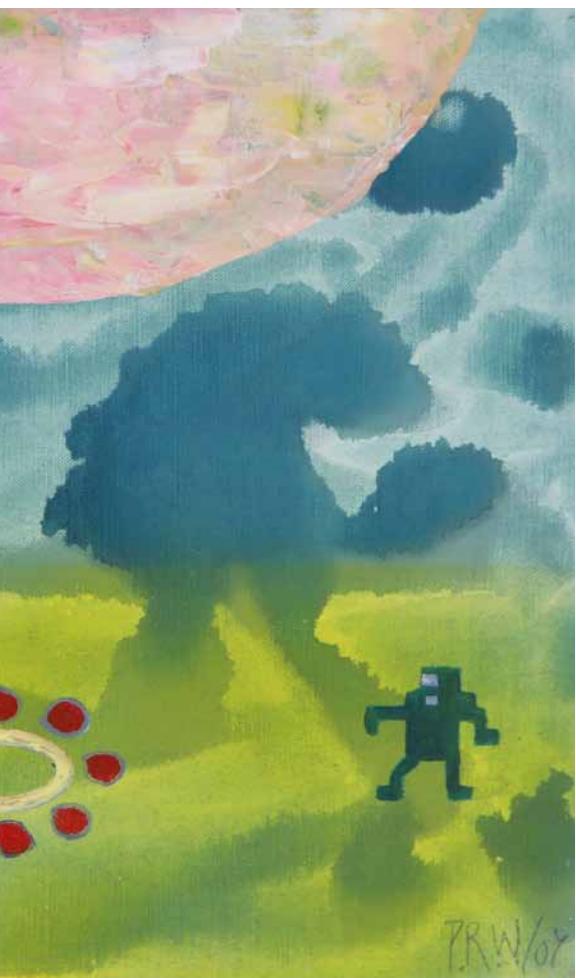
*Me and my Neighbour
killing time Sunday
afternoon
Acrylic on canvas,
100 x 90 cm.
(2004)*



Exchanging views
Acrylic on canvas,
37 x 41 cm.
(2004)

Moon in the desert
Acrylic on canvas,
37 x 41 cm.
(2004)





Visit on a foggy Day
Acrylic on canvas,
37 x 41 cm.
(2004)





1. "It came from Outer Space" operates on 3 superior levels – the popular level, illustrated by using the photographic piece as part of the "fun of the fair" in the beginning of the century – the avantgarde level, in whitch the artist, by the use of insulating tape in clear primary colours, refers to the paintings of Piet Mondrian made in the beggining of the 30's – and finally ties it all together by using a plagiarism of the Sweedish national tree – the Birch.
2. "It came from Outer Space" operates on 3 superior levels – the artist as interpreter of the spiritual, the Bell Tower as Spaceship – the artist as bearer of the culture, the text about the Metropole as socioeconomic space – and finally the artist as socially engaged factor, illustrated by placing the exhibition in the "blue house", and thereby reopen a mentally repressed social space.
3. "It came from Outer Space" operates on 3 superior levels - "the foreigner" - our conception of "the foreigner" - and laughter as a way to loosen up the anxiety.

OPPOSITE:
It came from Outer Space. Artmeeting Bergvara, Sweeden. (2004)

12 photographs of the participatin artists in the Art Meeting 2004 in Bergvara, Sweeden are exhibited in "the Blue House". The photographs are taken by the Bell Tower in Berggvara.

A rectangle of Birch tree laminate is produced. In the Plate is a hole carved – so the particular artist can put her/his face through it. The plate is "painted" with insulating tape with paraphrases of figures from "Outer Space". The photographes are commented by a small piece of text.

Behind the Blindfolds
Acrylic on canvas,
41 x 37 cm.
(2004)

*Don't answer the
Phone*
Acrylic on canvas,
50 x 50 cm.
(2004)



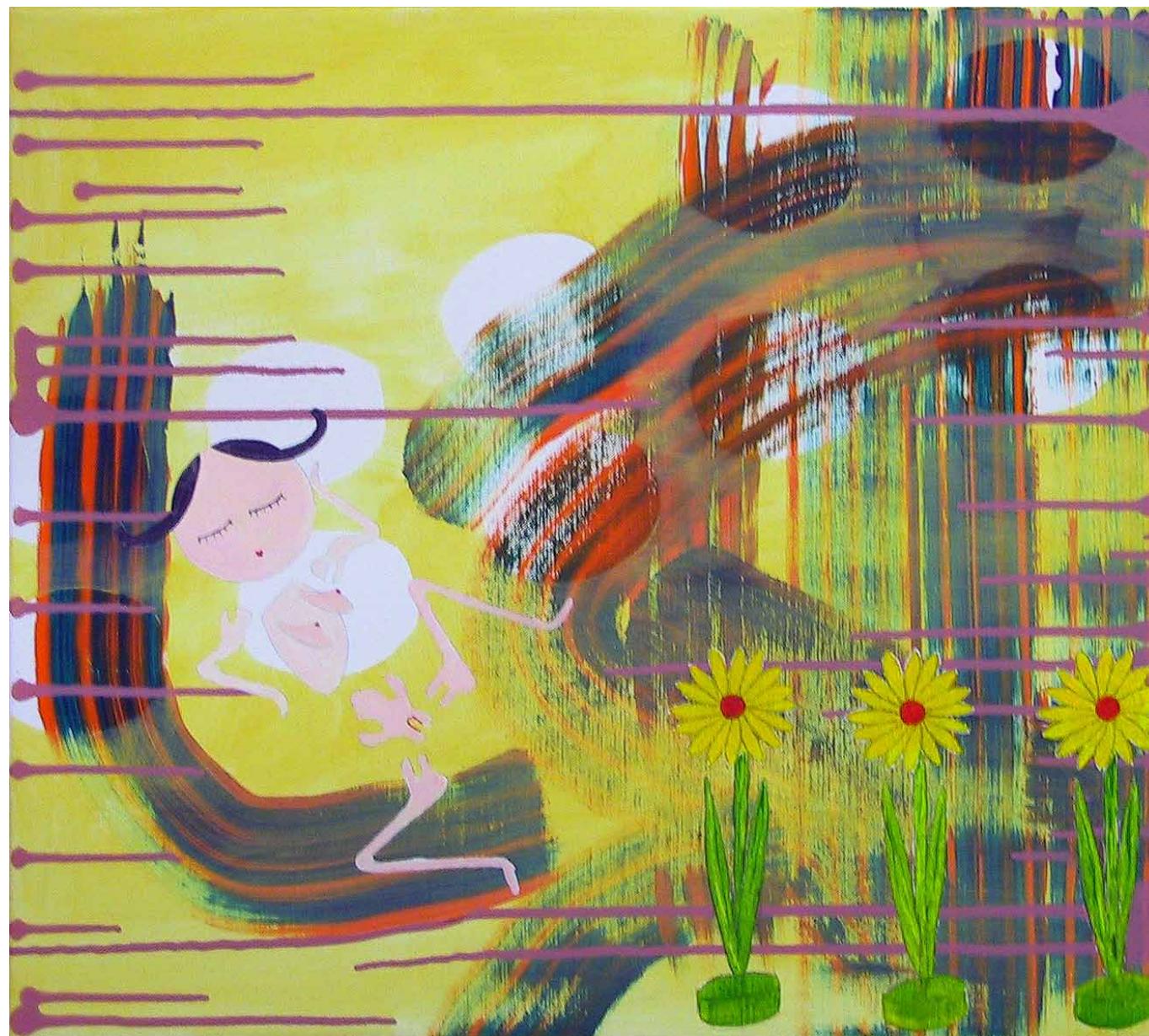
Plain and simple
Acrylic on canvas,
83 x 92 cm.
(2003)



Path to Utopia
Acrylic on canvas,
110 x 90 cm.
(2004)



*Virgin sleeping in an
Armchair*
Acrylic on canvas,
83 x 92 cm.
(2004)



Neutral Ground - a social experiment

The idea of Neutral Ground had its offspring out of frustration over the ongoing battles between grassrootmovements and the policeforces in the major cities of Europe around the topmeetings of EU.

The battles have major impact on the daily life of the citizens in the major cities of Europe. Added to that the cities have big problems of finding places for the demostrators to stay.

Furthermore, as I see it, the battlefield has - on behalf of the tecnological revolution – moved from the streets of the major cities, to the medias, especially the TV-screen. Neutral Ground is a proposition to deal with these issues.

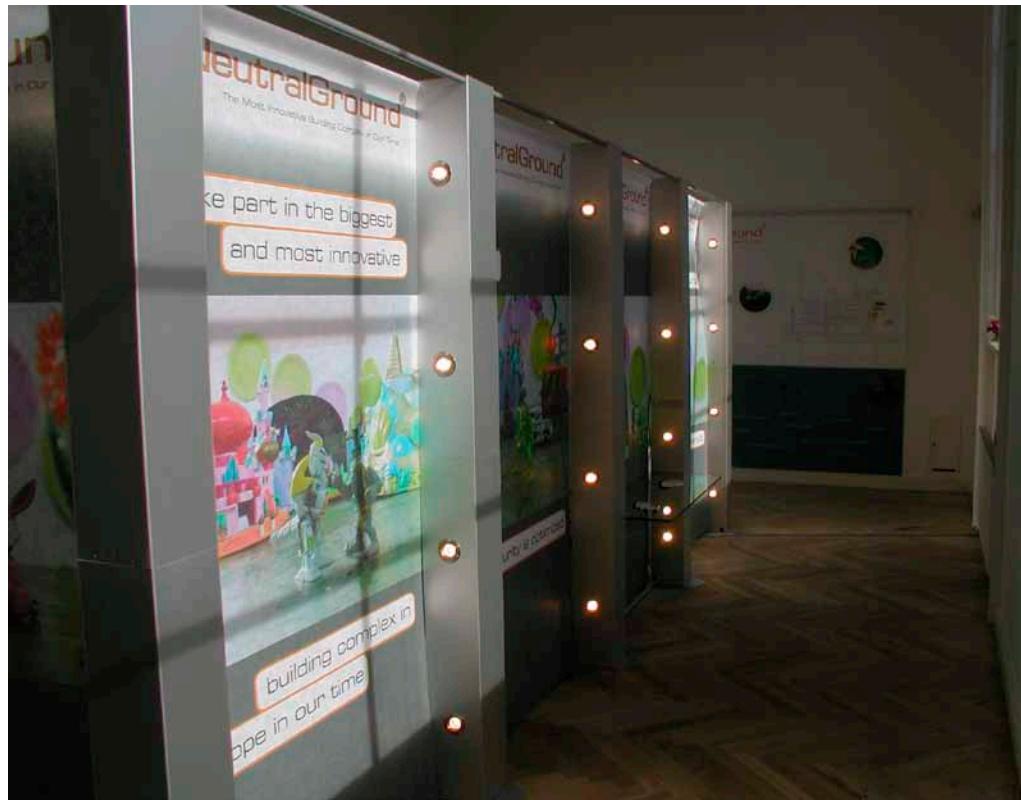
Neutral Ground will try to secure the rights for the people to exchange wievs in a democratic manner, and to update the security to the standards of today.

It is the intension to show the installation in all major cities in Europe.



Be Safe

Security is optimized



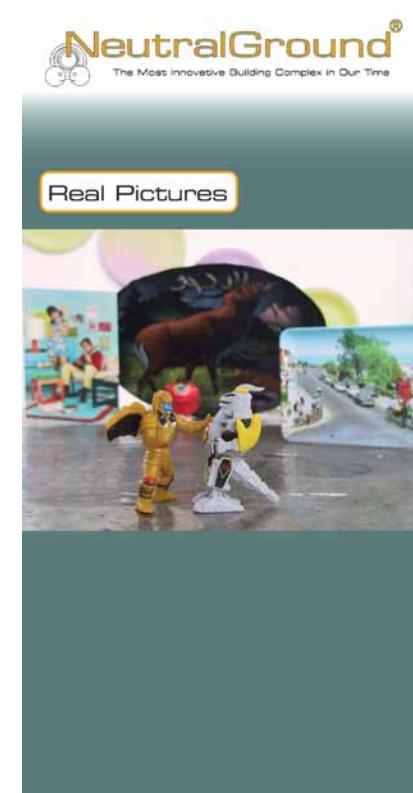
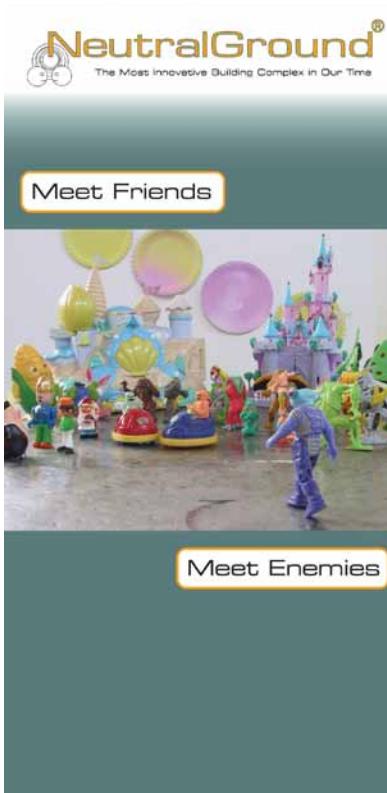
The installation was build like a Trade Fair including 2 video-screens and access to the webpage [www.prweile.dk/ng](http://prweile.dk/ng), which includes a forum for debate.

Two architects were invited to make a proposition of the cast of the Neutral Ground. All architectural contributions are a part of the installation.

Participating architects were: Morten Pedersen and Pernille Leon As a part of the installation – 4 politicians were invited to discuss the issues of Neutral Ground – representing the major parties and the grassroots organisations in Denmark. In Copenhagen it was broadcasted on national TV.

Neutral Ground were first shown in Charlottenborg - Copenhagen (2004)



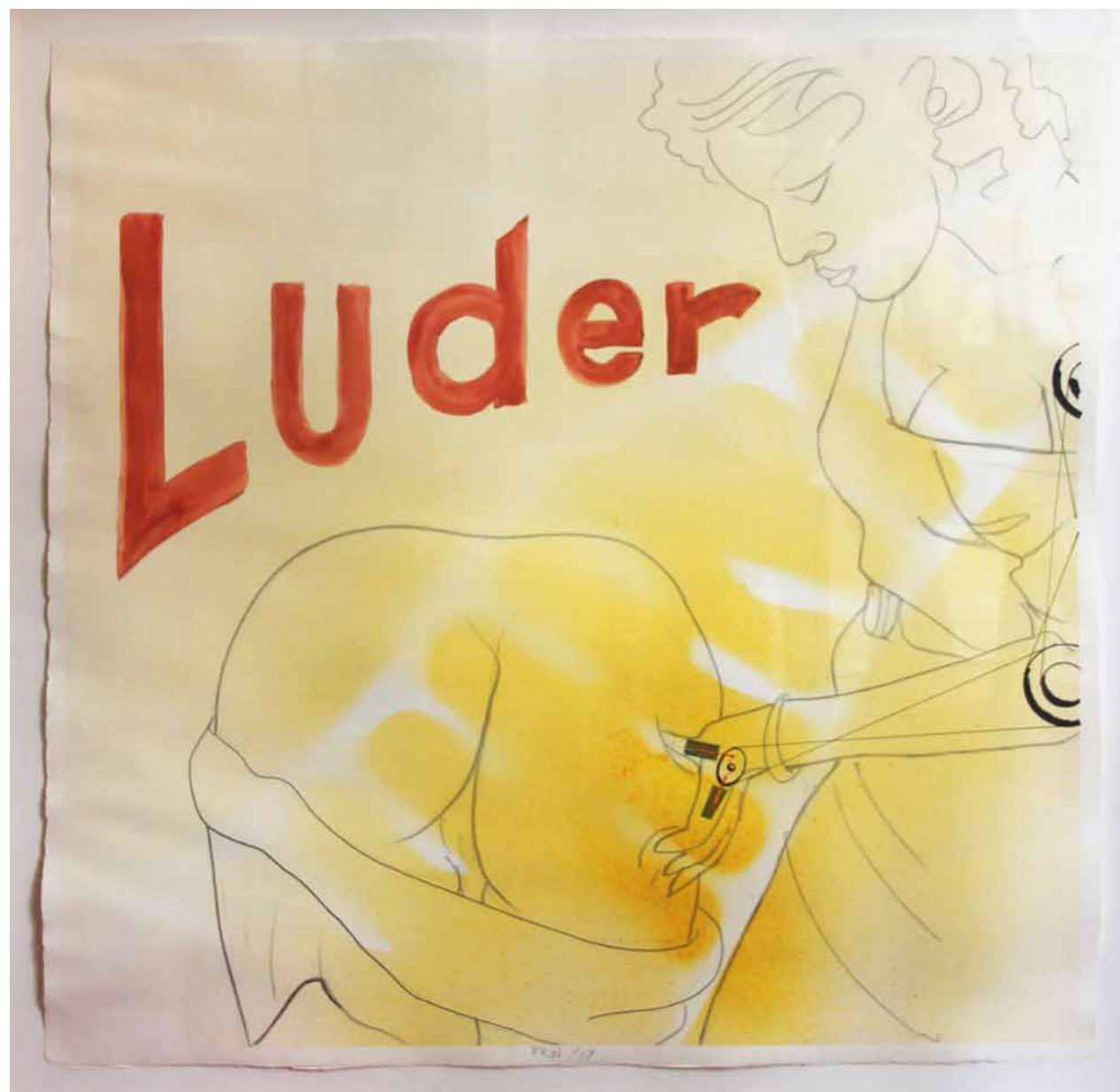


Cheapskate
Mixed media on paper, 100 x 100 cm.
(2004)

The two drawings are part of a series discussing the slide that has happened in relation to what images we allow into the public space - a move that is synonymous with the words we allow - to say to - and about each other.



Slut
Mixed media on paper, 100 x 100 cm.
(2004)



*Adapted
Surroundings # 2
University Hospital of
Odense, Pharmacy
for Cancer medicine.
(2005)*



The title "Adapted Surroundings" alludes to the way I work in these decorations - I try to understand the issues that are on the specific region where the decoration should be, and from there the work arises. So to say - a concentration of energies already there.

In the decoration of the University Hospital, I want to bring patients closer to the pharmacy staff - to create a context in daily life. I have therefore concentrated the decoration around the flowers as mo-

tif. I try to give the flowers that come of patients - and sometimes to the nurses, on to the pharmacists at the pharmacy.

The four glass cabinets with artificial flowers, discusses our desire to prolong life and therefore also become a symbol of medicine. They are the focal point of the entire decoration as they are on the large photo too, and the other images are, in a way, paraphrases of these.



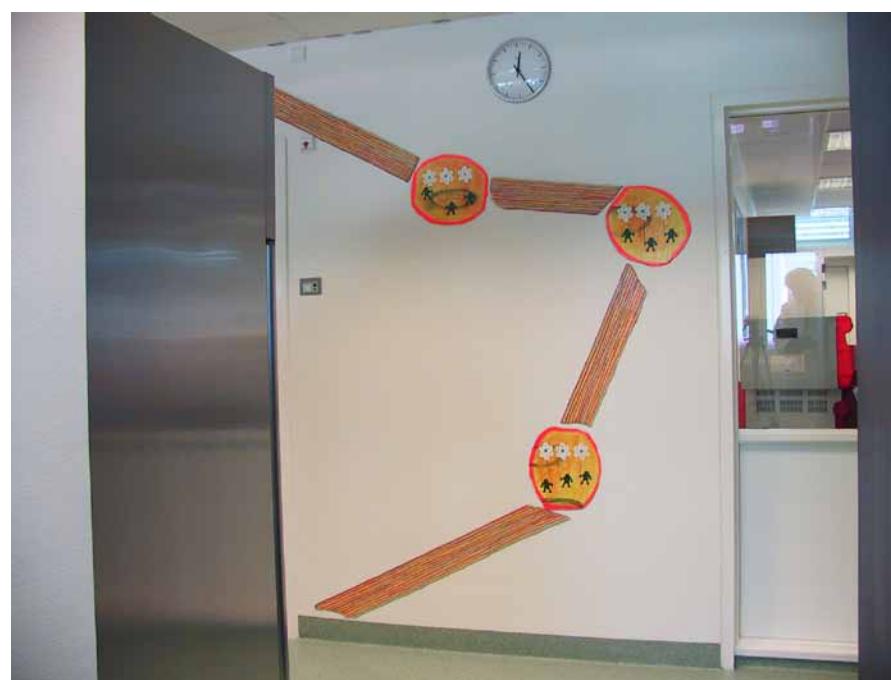
The large photograph (2 x 3 meters) is an array of different characters I have gathered over the past 20 years. These figures are all carefully selected. In my travels around the world I like to purchase new "friends" to my collection. In recent years I have used these characters in both photos and video artworks. Previously, I used them in objects - I don't do that so much anymore. The large photo is a paraphrase of Breughel's "Calvary".

The little green men are for me a symbol of the "foreigners" - a kind of new angels - I believe that traditional angels has become so loaded - I have worked extensively with that subject too. Some years ago I wanted to start over with some icons, that are based in our time.

Adapted
Surroundings # 2
University Hospital of
Odense, Pharmacy
for Cancer medicine.
(2005)

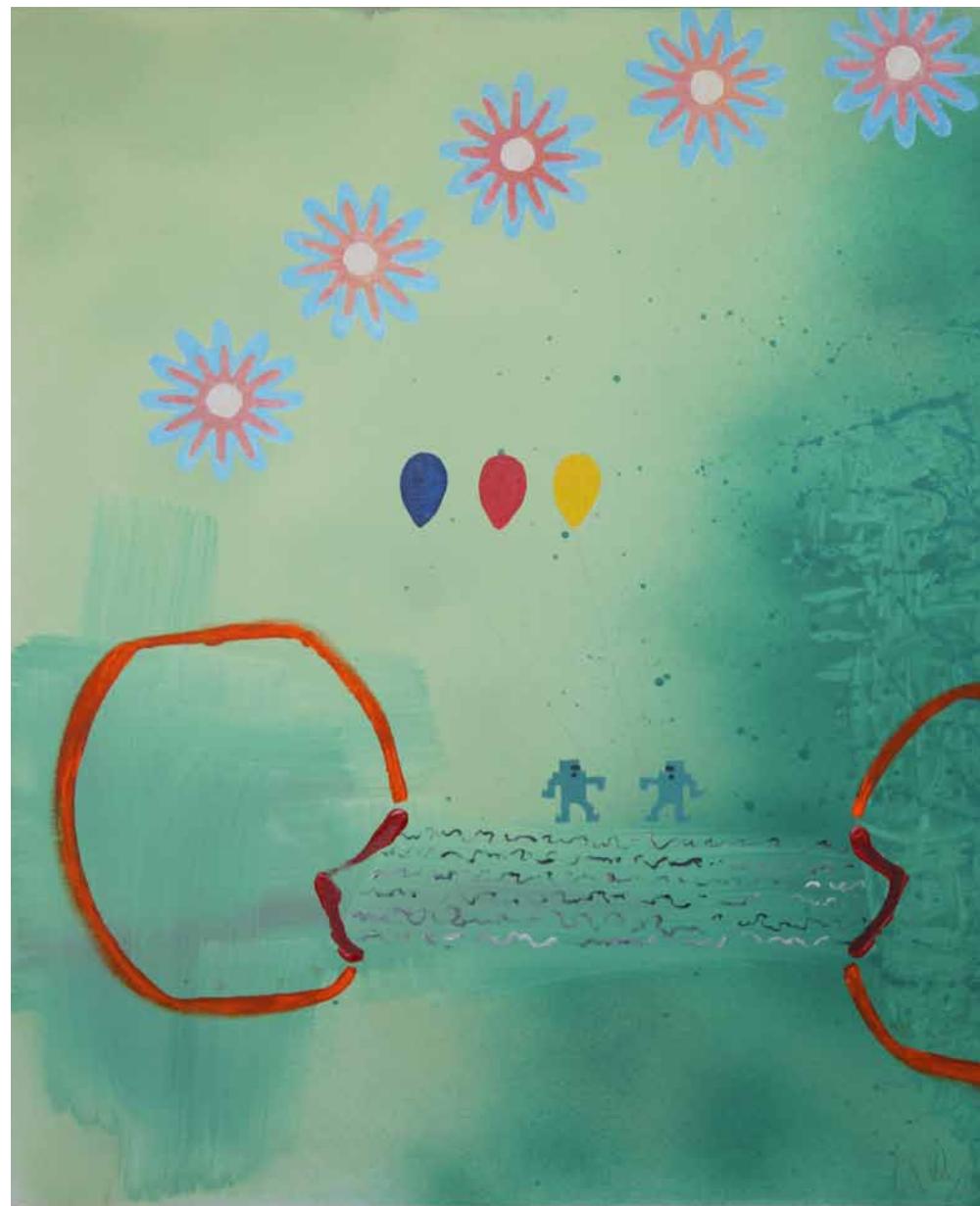
OPPOSITE:
Excerpt:
Paraphrase on Peter
Bruegel "Road to
Calvary" (2005)

With flowers as allegory – the decoration discusses our relationship to medicine as an "artificial" life extension. One of the hardest facts to accept is that the proximity of death is closely associated with life. The dream of eternal life is in every way a central theme of mankind.
The decoration also discuss the relationship between religion and medicine – mind and body.





Bridge of Kisses
Acrylic on canvas,
95 x 79 cm.
(2005)



*Remembering the
casual*
Acrylic on canvas,
79 x 95 cm.
(2005)



*Taking the Tiger
Mountain by Strategy*
Acrylic on canvas,
158 x 133 cm.
(2005)



Game of the great escape
Acrylic on canvas,
133 x 158 cm.
(2005)



*Mr. Tsunami goes
courting*
Acrylic on canvas,
81 x 73 cm.
(2005)



*The persian Princess
longing for the Moon*
Acrylic on canvas,
81 x 73 cm.
(2005)



*By the Banks of the
River of Love*
Acrylic on canvas,
135 x 110 cm.
(2005)



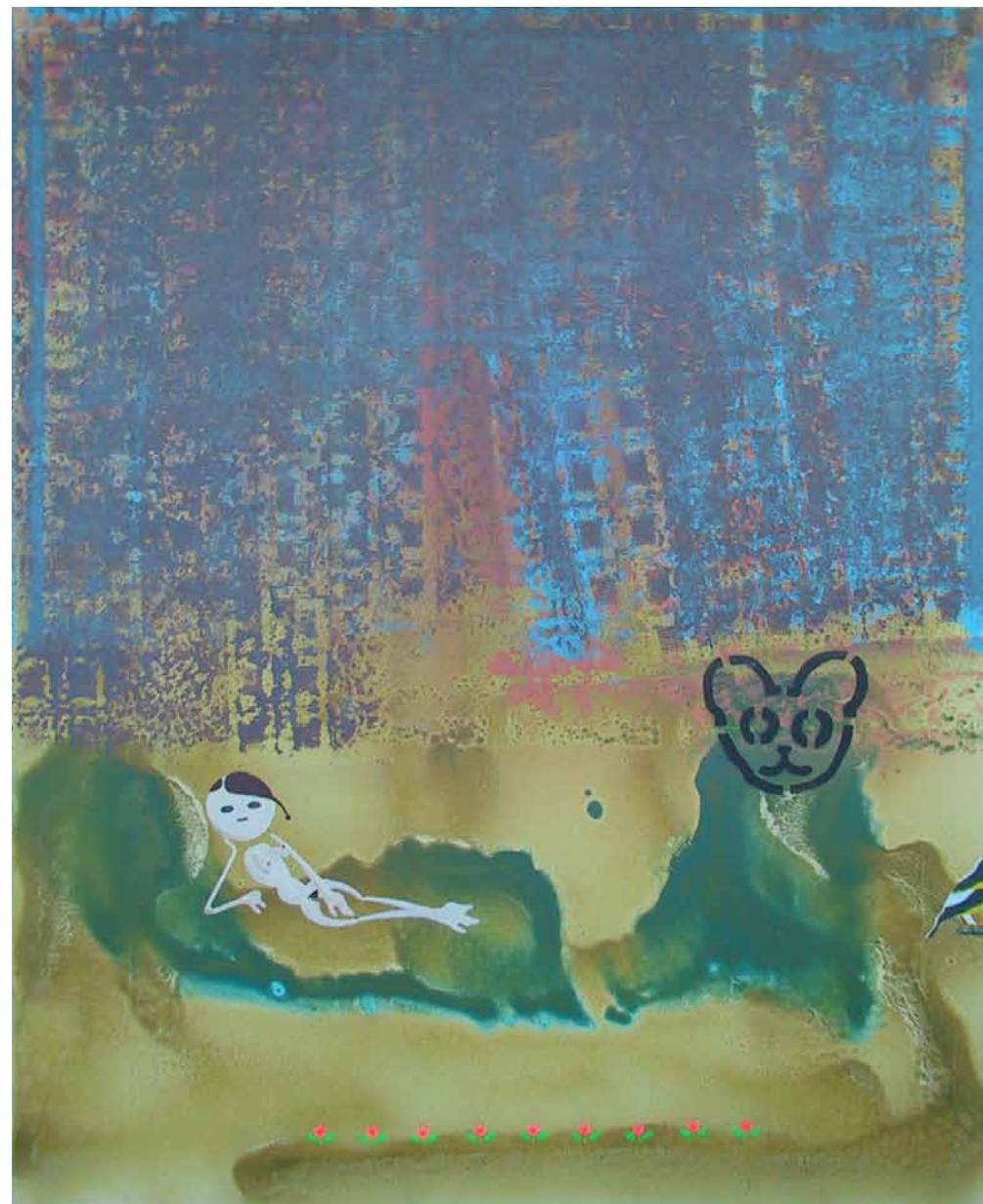
*Under my bed is pure
happiness*
Acrylic on canvas,
110 x 135 cm.
(2008)



*I take you in the
Wood*
Acrylic on canvas,
135 x 110 cm.
(2008)



*Me and my Teddy on
the Peak (My little Gift)*
Acrylic on canvas,
135 x 110 cm.
(2005)



"The fantastic Four"
Mats Kläpp, Poul R.
Weile, Mauruz Gill
and Rainer Roland.
(2005)

"the Fantastic Four"
was a Sculpture
Symposium I curated
with the Baltic States
as a starting point.
During the 14 days,
four artists from four
Baltic States, had to
create a sculpture
group consisting of
four mansize works,
in various materials.
Rainer Roland in Steel
- Mats Kläpp in Wood
- Mariuz Gill in stone,
and Poul R. Weile in
Bronze.

The title "*"the Fantastic Four"*" refers to the
sculpture's function
as guardians of the
free art., unfortunately
we did not succeed in
keeping the sculptures together.



*Creating the drawing
for: You are Right,
Kathrine (2005)*



You are right,
Kathrine
Bronze and granite,
116 x 104 cm.
(2005)



Mr. Strong
250 x 200 x 90 cm.
Bronze and Granite



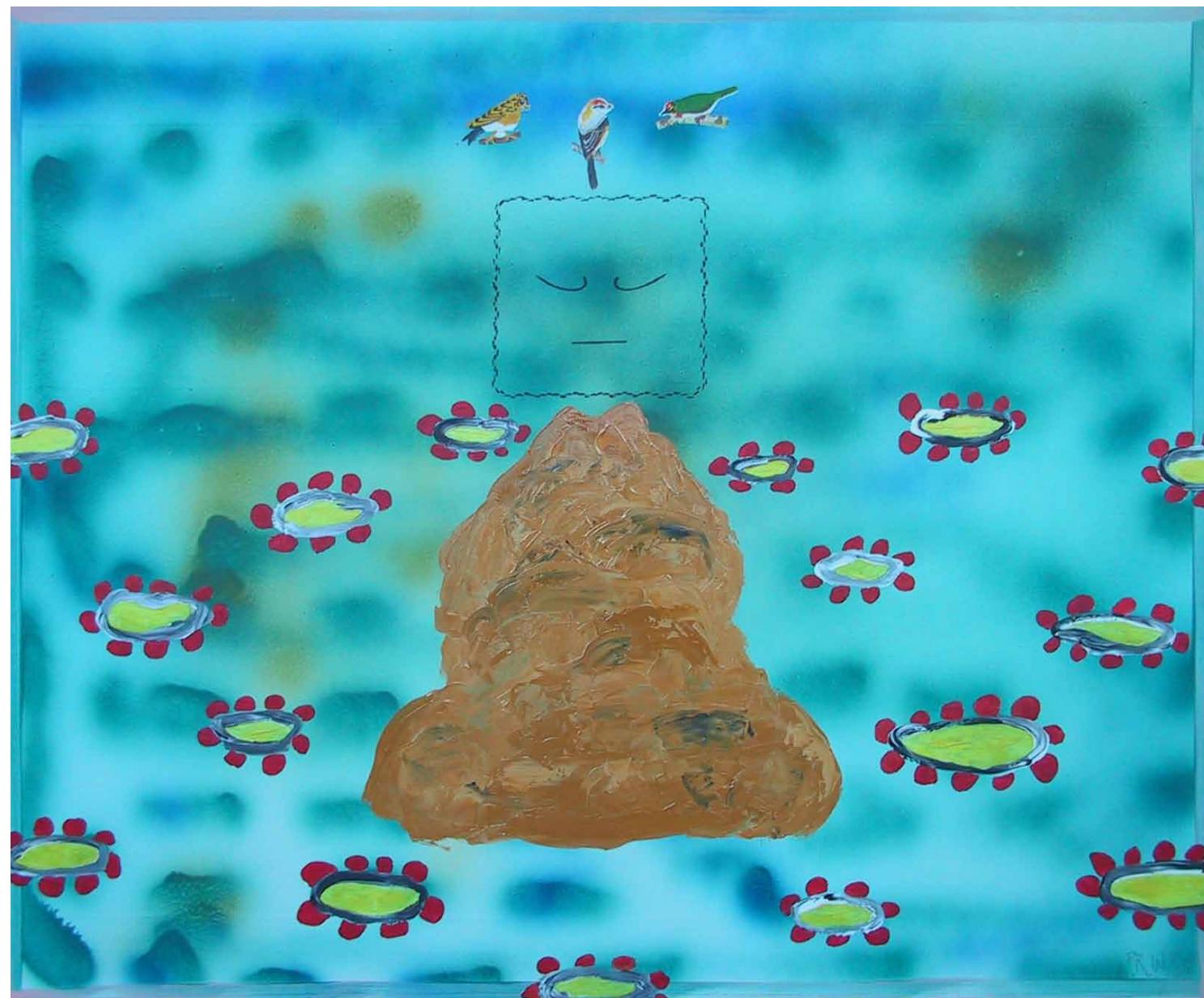
Nearness of You
Acrylic on canvas,
41 x 37 cm.
(2005)



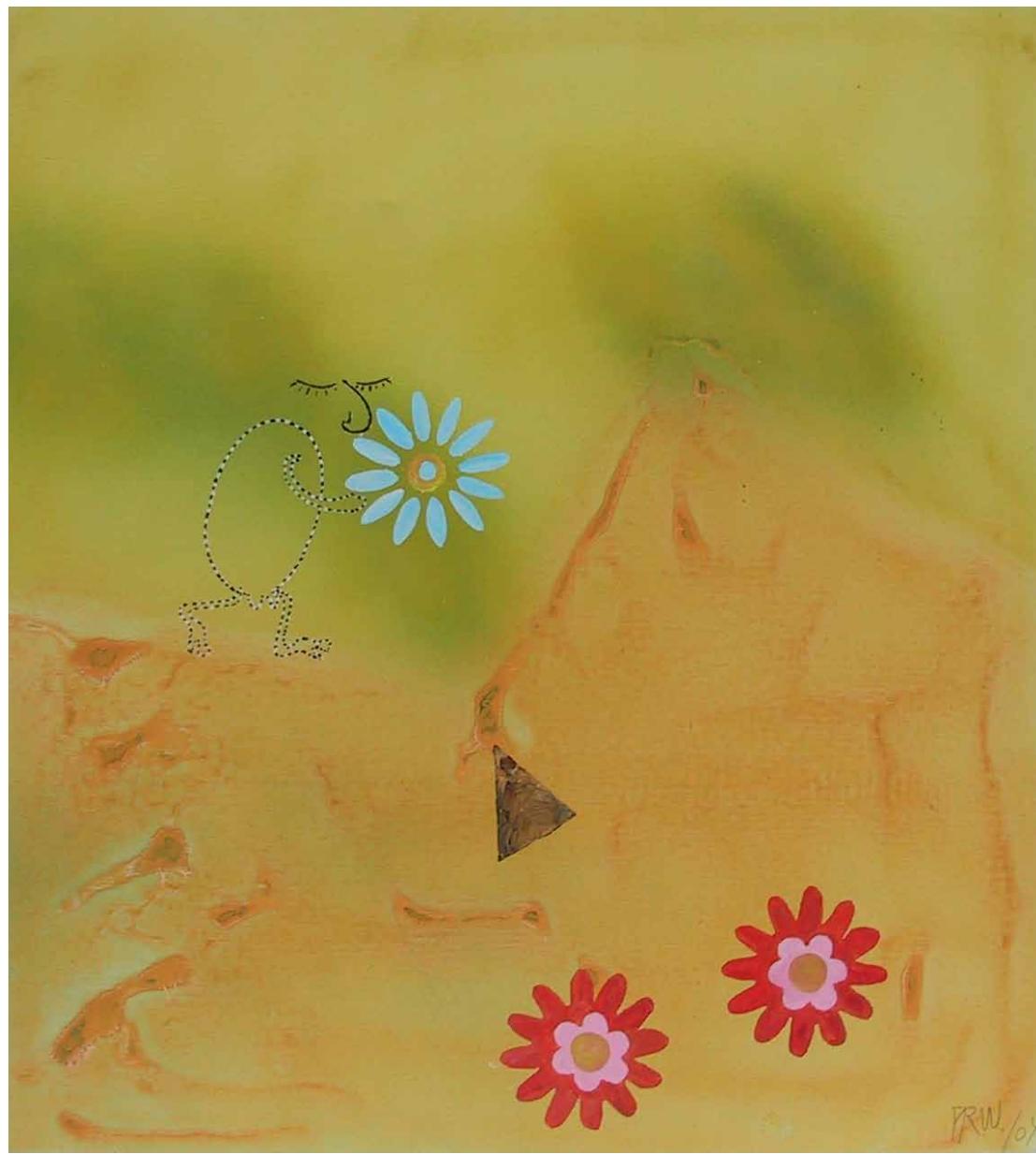
*Take Your Head up
high (Hommage a
Niki)* Acrylic on can-
vas, 37 x 41 cm.
(2005)



Empty Yourself (Leap of happiness)
Acrylic on canvas,
110 x 135 cm.
(2005)



Wandering at Universal Fields
Acrylic on canvas,
92 x 83 cm.
(2005)



Five Mermaids for the Sea, Søsætning in the Harbour of Copenhagen in memoriam of Hans Christian Andersen's Death. Styrofoam. Each 100 x 70 cm. (2005)

Poster for the Event. (2005)



SØSÆTNING
Ode til H.C. Andersen

Torsdag d. 4. august 2005 kl. 11.05

for enden af Kattegatvej i Københavns Nordhavn (buslinie 26).
70 flydende objekter og en musikkomposition.

Medvirkende kunstnere:

Paul Agger · Henrik Pryds Beck · Henning Christiansen · Ursula Reuter Christiansen · Torben Ebbesen
John Davidsen · Lisbeth Hedeager · Marianne Hesselsbjerg · Hans Oldau Knoll · Freddie A. Lerche · Carl Magnus
Jan Hartmann Mogensen · Cecilia Zwick Nash · Ole Sporring · Margrethe Sørensen · Poul Weile og Magnus



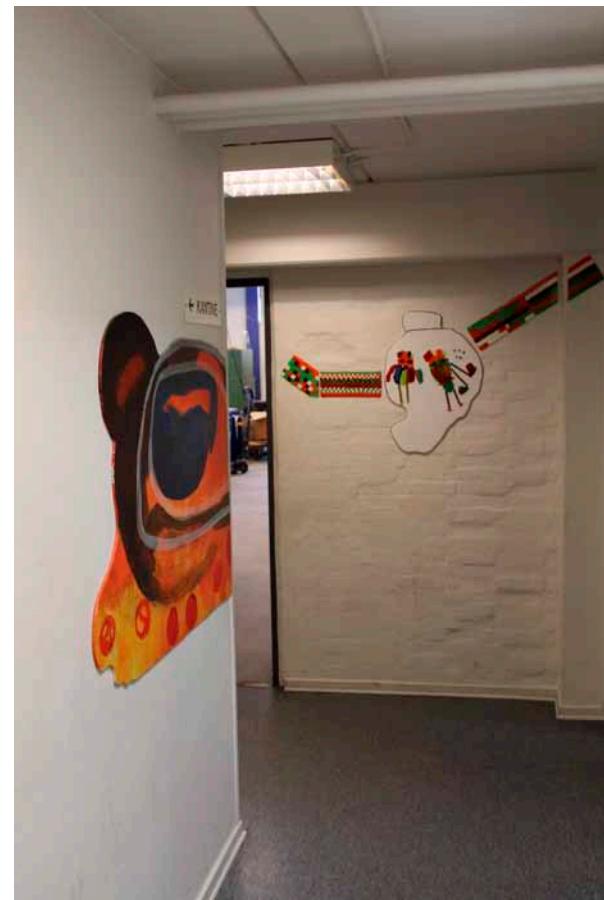
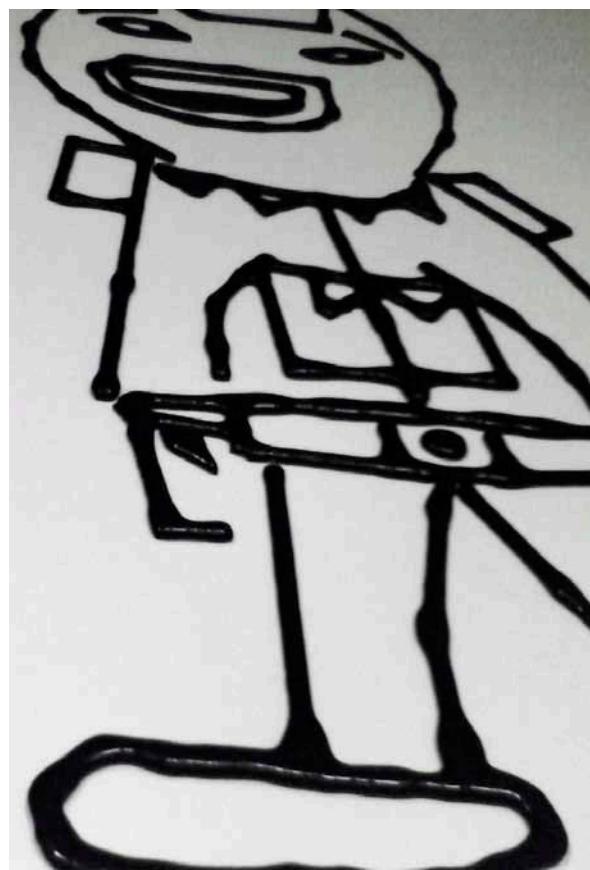
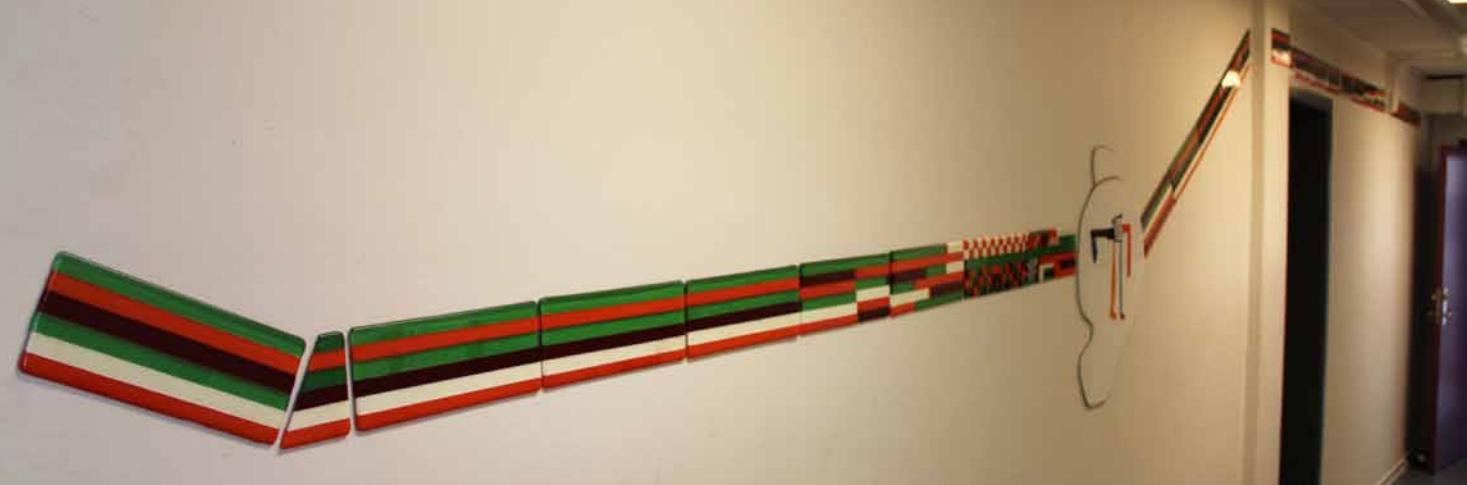
Couples of Love
Acrylic on masonite
20 x 20 cm. (2005)

Chinese Undertow
Acrylic on canvas,
61 x 55 cm.
(2005)



Path to obedience
Acrylic on canvas,
79 x 95 cm.
(2005)







*Adapted surroundings
3, Municipal Work-
place for mentally
disabled at Bregnevej,
Odense, Denmark
(2006)*



Adapted Surroundings #3
The decoration is made in collaboration with Peter Kofoed Thomsen and his group of mentally disabled art students at Skovgården, Odense.
The decoration consists of four elements:
1st A long Ray of glass - where students worked freely within frames (color and line sharing), which I have directed. The line is broken in two places of glass images, based on drawings by the students themselves.
2nd Three big paintings - they are created by a student at the Technical School of Odense, from the enlarged excerpts I've made of a big painting created by the art students at Skovgården.
3rd A drawing made in black glass, on the basis of an ink drawing made by one of the students.
4th Nine photo layouts made by the art students, and adapted by Peter Kofoed Thomsen.
The decoration discuss the learning process –copy on copy - learning as a selective process.
While discussing the dependence of ART on design and context.



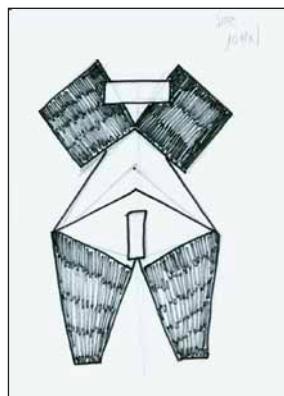
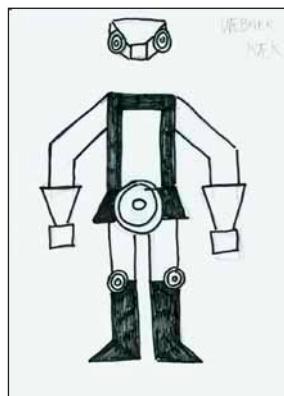
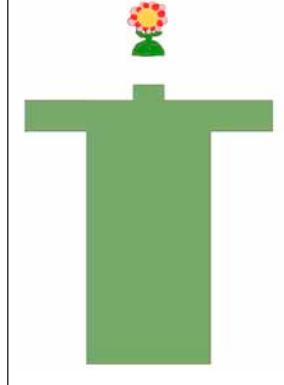
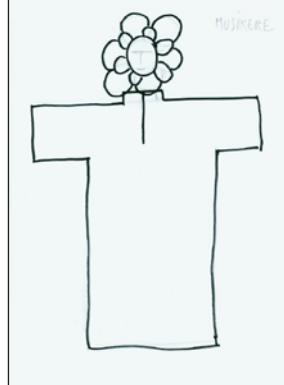
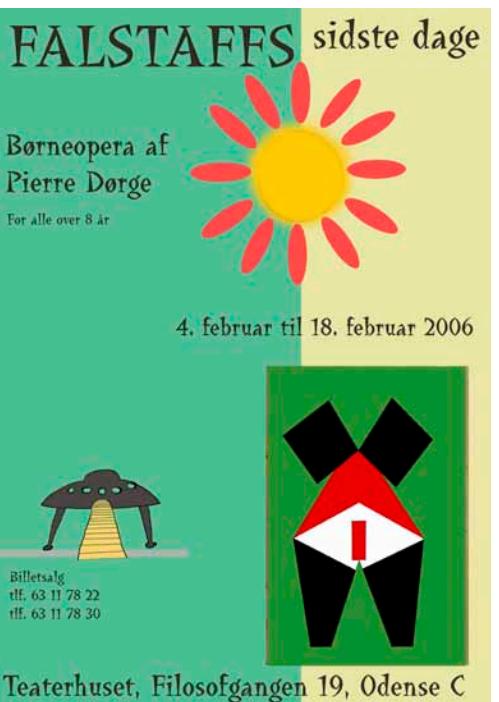
Pals on fire
Tarpaulin filled with
polystyrene PRO
Charlottenborg,
Copenhagen (2006)

OPPOSITE:
ArtPORT 2006
We want sex I
Harbour of Odense,
Tarpaulin filled with
polystyrene, 8 x 5 m.
(2006)





Last Days of Falstaff,
Opera by Pierre
Dørge, Set Design
and costume:
Poul R. Weile
Produced by: Den
Fynske Opera and
Skægspire
(2006)





The White Room,
Acrylic on canvas,
200 x 200 cm.
(2007)



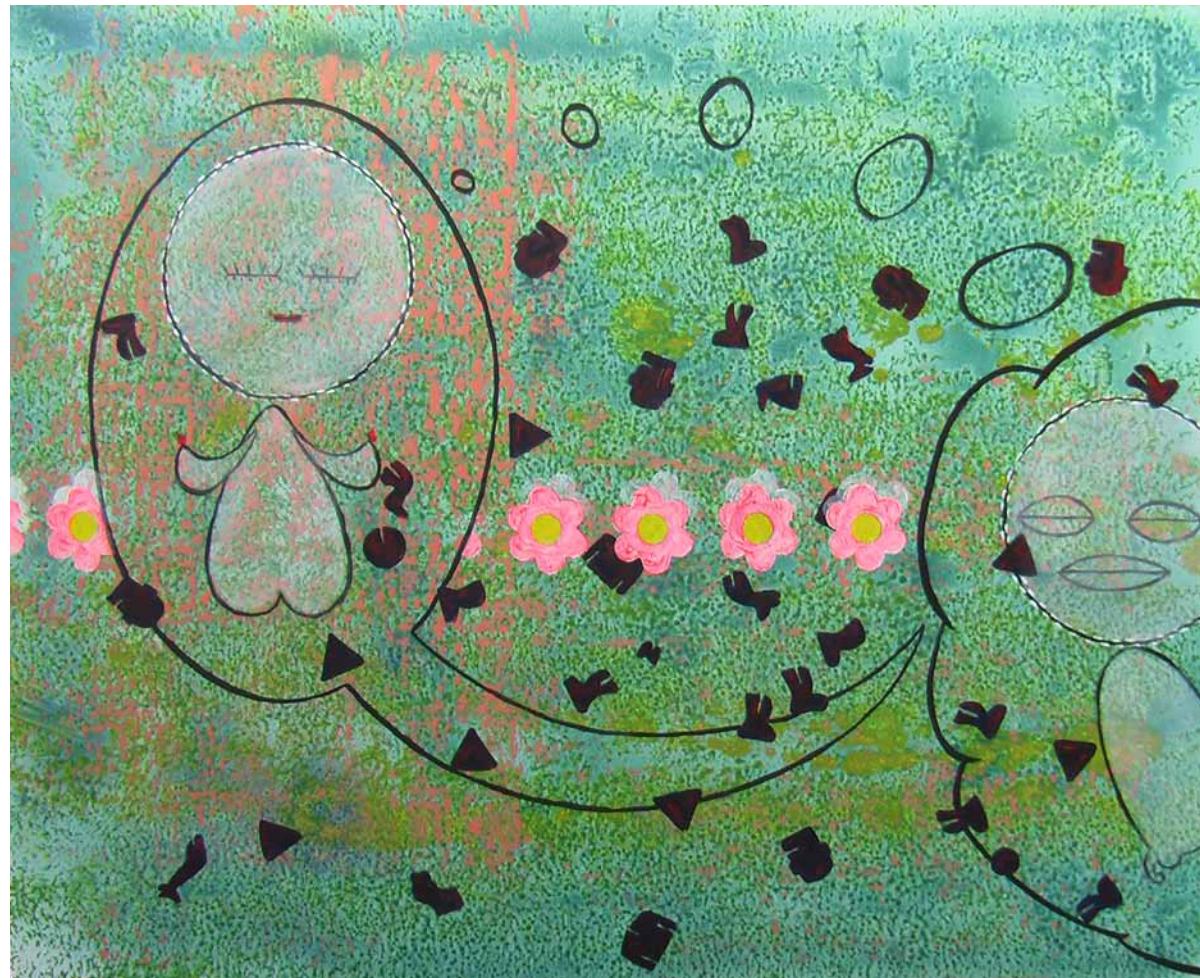
The Red Room
Acrylic on canvas,
200 x 200 cm.
(2007)



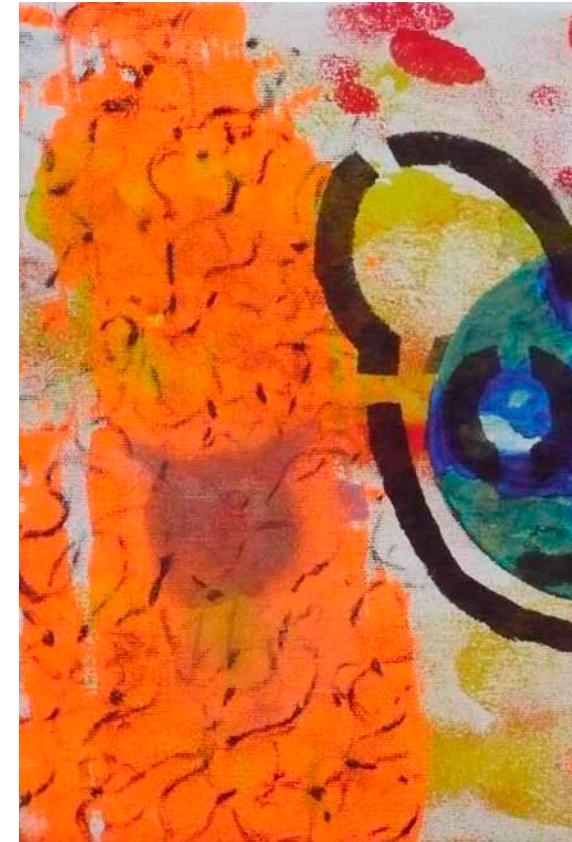
The grey Room,
Acrylic on canvas,
200 x 200 cm.
(2008)



The colour of Grass
(Think – Speak)
Acrylic on canvas,
83 x 92 cm. (2006)



The Icelandic Scape-goat I (Phuui)
Acrylic on canvas,
26 x 37 cm.
(2008)

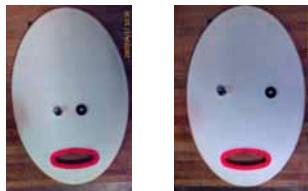




The Icelandic Scapegoat II, (dont disturb the gods when they make love)
Acrylic on canvas,
26 x 37 cm.
(2008)

The Icelandic Scapegoat III (Glup)
Acrylic on canvas,
26 x 37 cm.
(2008)

Orfeus-Remix
Opera: Bo Lundby
Jæger
Set Design and co-
stume: Poul R. Weile
Produced: Den Fyn-
ske Opera





Lovers

Bronze, Teak,
15 x 20 x 20 cm.
(2008)

Take me There

Bronze, Stone,
30 x 30 x 20 cm.
(2009)

Zeus seducing young woman

Bronze
15 x 20 x 15 cm.
(2004)





*My neighbours
daughter*
Bronze and stainless
steel,
20 x 15 x 10 cm
(2005)

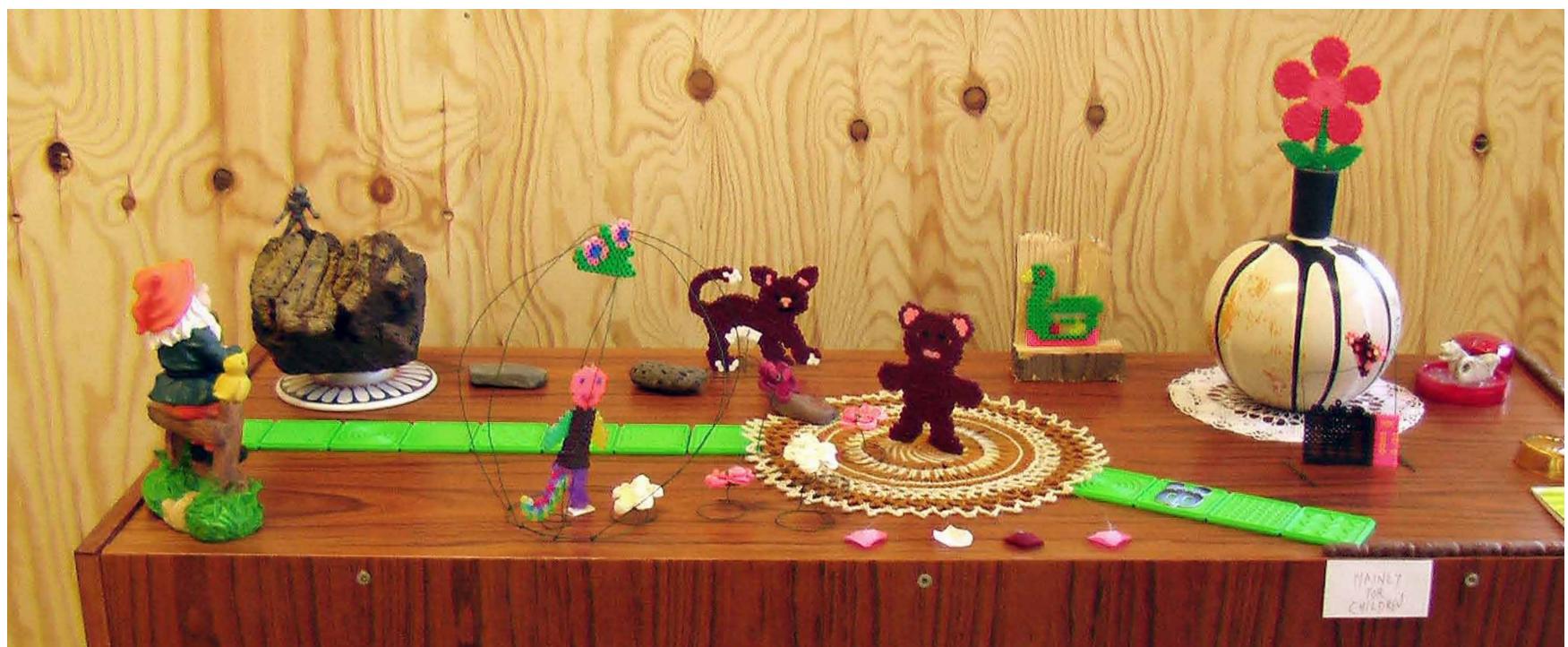
Couple
Bronze and stainless
steel,
20 x 20 x 20 cm
(2005)

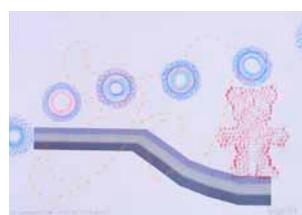
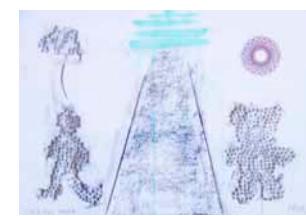
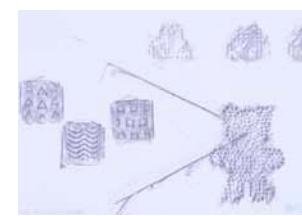
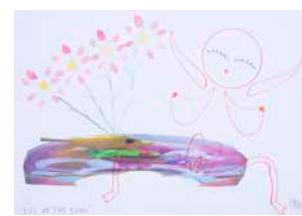
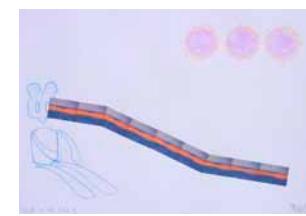
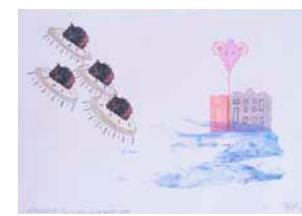
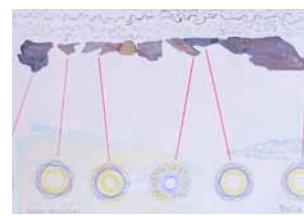
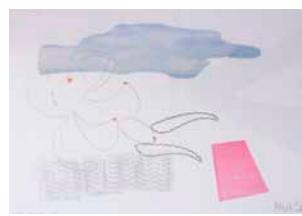
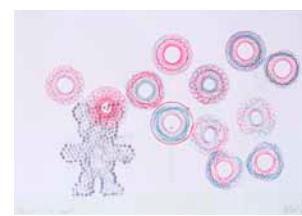
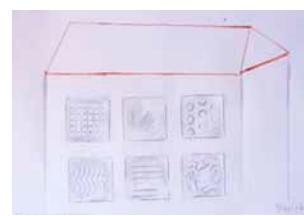
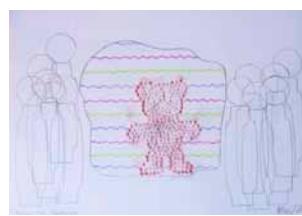
Keep me Here
Bronze and granite,
27 x 30 x 20 cm
(2009)

*“Drawings from
Iceland”
Mixed media.
(2007)*

*Installation in Reykjavík of the things used
for "Drawings from
Iceland"*
Mixed media.
(2007)

I had a month's stay in Iceland - and decided to create 3 drawings every day. A sort of diary. Which one can calculate, I only worked on "3 drawings a day" for two weeks - then I thought that I began to repeat myself, which I hate. Therefore, I stopped and began to develop "List & Ast & List".



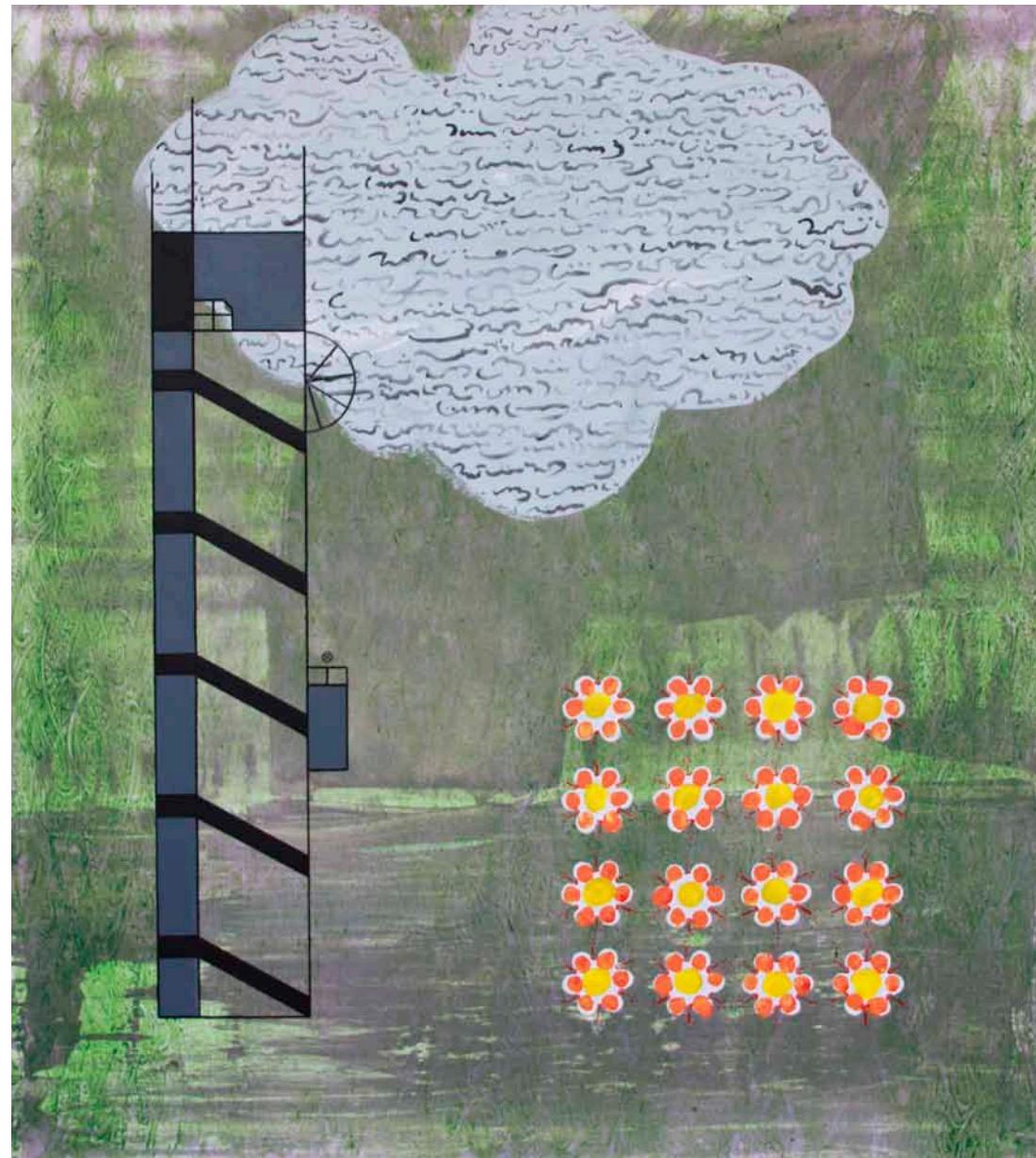


*Five steps towards
never ending joy*
Nyborg Gymnasium,
Nyborg, Denmark
(2008)





Cloudy communication
Acrylic on canvas,
116 x 104 cm.
(2010)

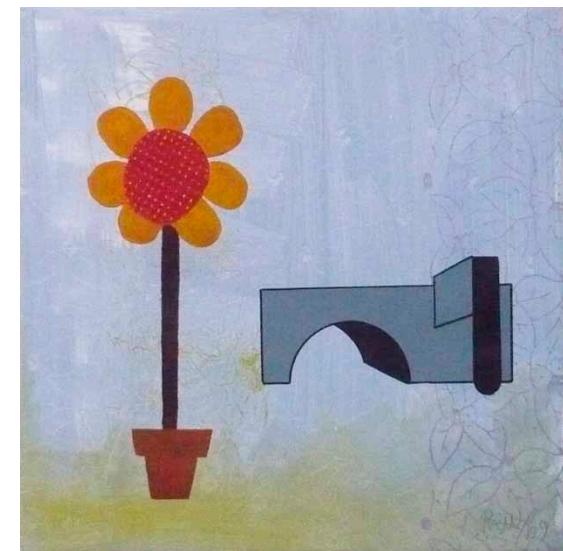




The dream wave
Acrylic on canvas,
54 x 54 cm.
(2009)



On a cloudy day
Acrylic on canvas,
54 x 54 cm.
(2009)



I will be your mirror
Acrylic on canvas,
54 x 54 cm.
(2009)

Ways of individualism
Acrylic on canvas,
54 x 54 cm.
(2010)

Visions of afterlife
Acrylic on canvas,
54 x 54 cm.
(2009)



The future is bright
Acrylic on canvas,
54 x 54 cm.
(2009)

Radical attention
Acrylic on canvas,
90 x 120 cm.
(2010)



On the Beach
Acrylic on canvas,
90 x 120 cm.
(2010)



list & ÁST & list

Nordic House, Reykjavík, Iceland/
Brandts Klædefabrik,
Odense, Denmark
(2009)

Days of ART & Love and list&AST&list

list&AST&list was my contribution to Reykjavík ARTS festival in 2009.

I invited 18 nordic artists from different fields of art for a 3-days event in the Nordic House in Reykjavík. We had a varied programme of exhibitions, concerts, artisttalks and performances.

The event was live broadcasted to Brandts in Odense, Denmark via Skype.

For further information please look up the website:
<http://daysofartandlove.dk/listogastoglist/news.php>

list&AST&list is a part of Days of ART & Love, a project I have been doing since 2003

please have a look at the website:

<http://daysofartandlove.dk/>

Printed Programme

Posted: 18 May | 1:47:28 | Author: admin |



Flyers + invitation

Posted: 18 May | 14:28 | Author: admin |

list&ast&list

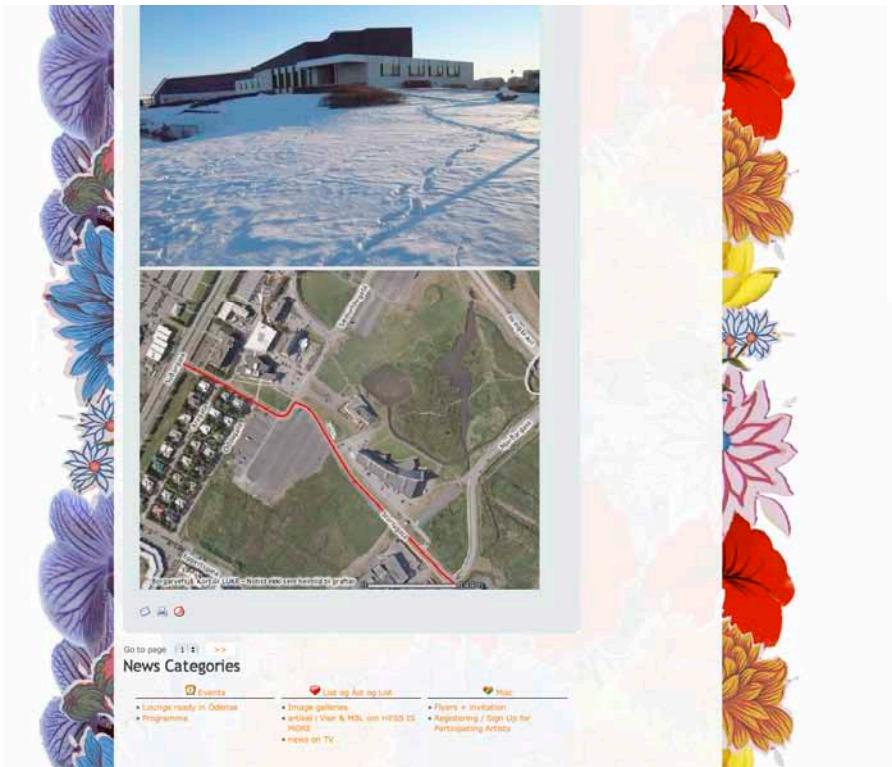
21 mai - 24 maí 2009

Þar er boðið að vera við opnun list&ast&list í Norræna húsinu
21 maí kl. 15:00

Sprangafjörður, Þóð B. Vala (DK)
Óskar Óskarsson (DK)
Ólöf Ólöfsson (DK)

Franski Ólafsson (DK)
Gunnar Ólafsson (DK)

Hannes Ólafsson (DK)</



list & ÁST & list
Norðnæf húsd Reykjavík May 21st - 24th 2009
Days of ART and Love

Main Menu

Welcome

Username:
Password: Remember me
[Forgot password?]

Partners:

BRANDTS
REYKJAVÍK AKADEMÍAN

LISTAHATÍÐ Í REYKJAVÍK
J 2009

NORÐNÆF HÚSD

SÍR

City of Reykjavíkurborg

News:

Image galleries
Plotted: 02 Jun | 2009 | Author: admin |

November 2009						
Mo	Tu	We	Th	Fr	Sa	Su
1	2	3	4	5	6	
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30				

[Archive]

See more images from the exhibition and conference
»> Image galleries

www.daysofartandlove.dk

www.daysofartandlove.dk/listogastoglist/news.php

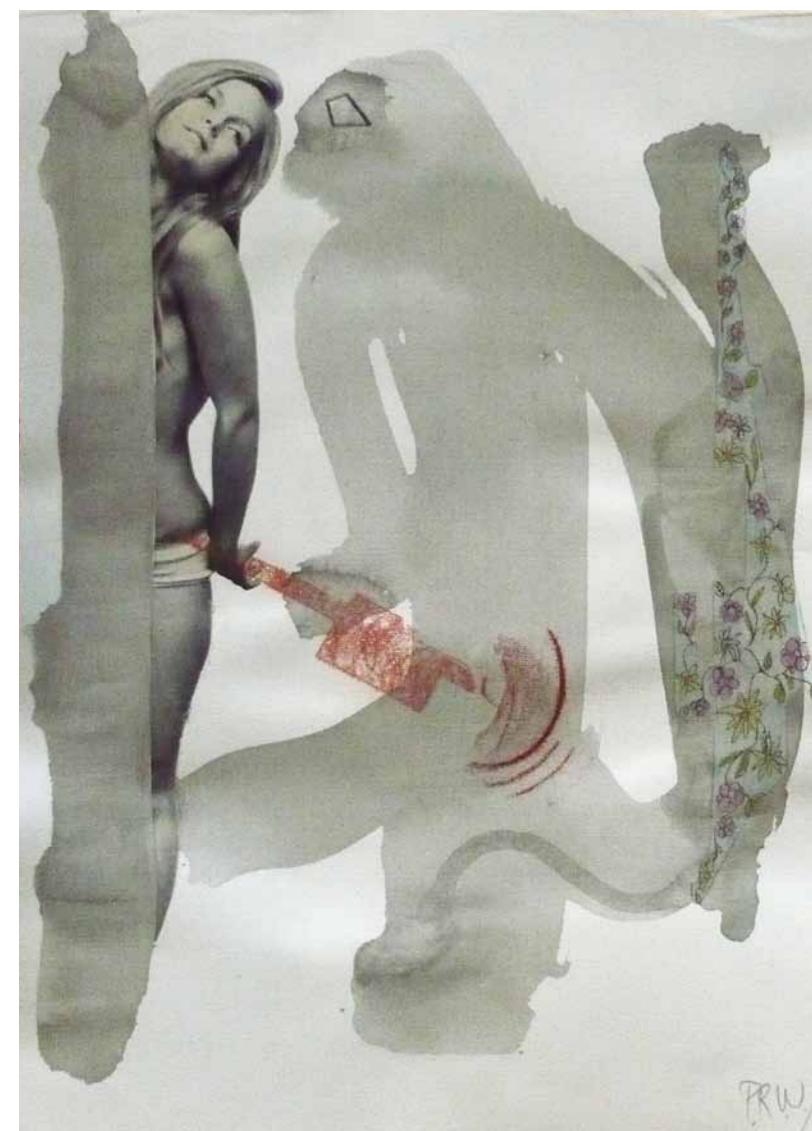
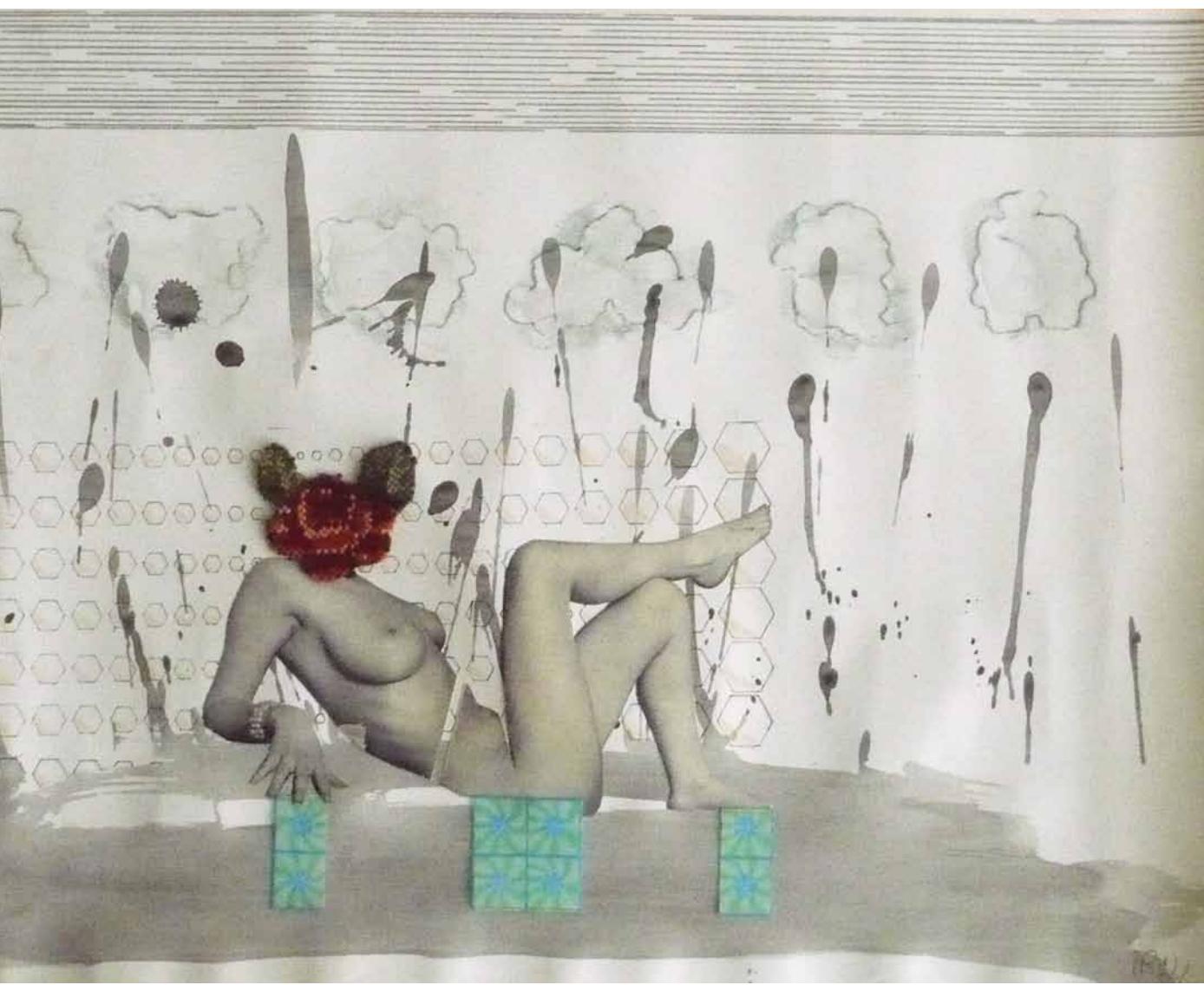


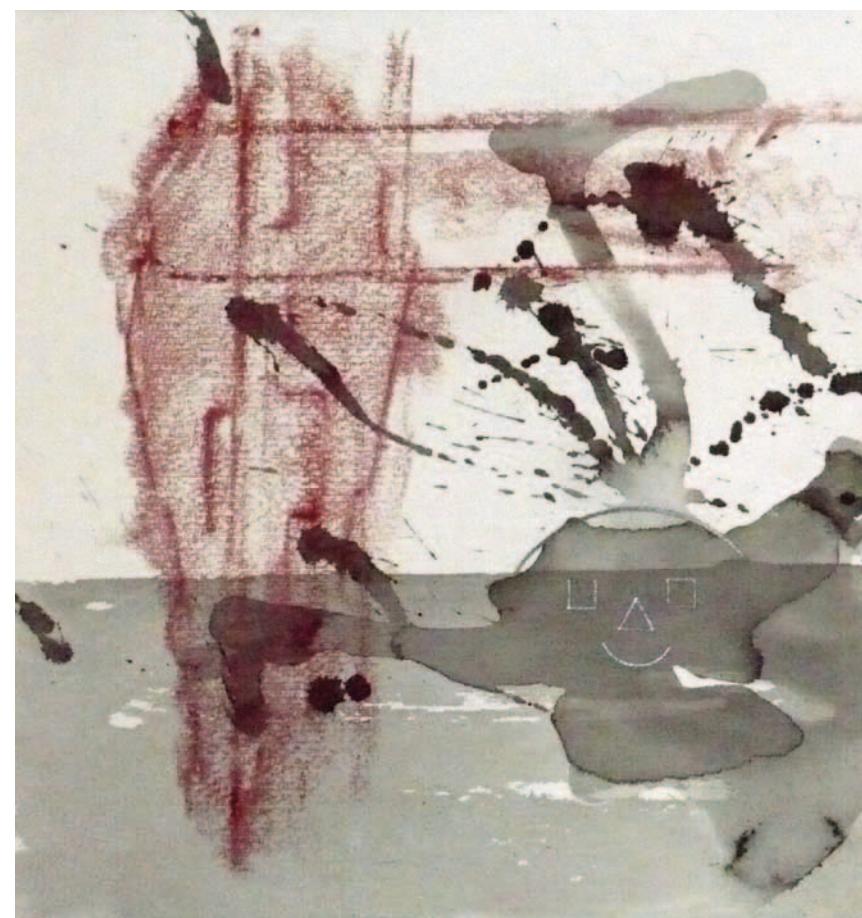
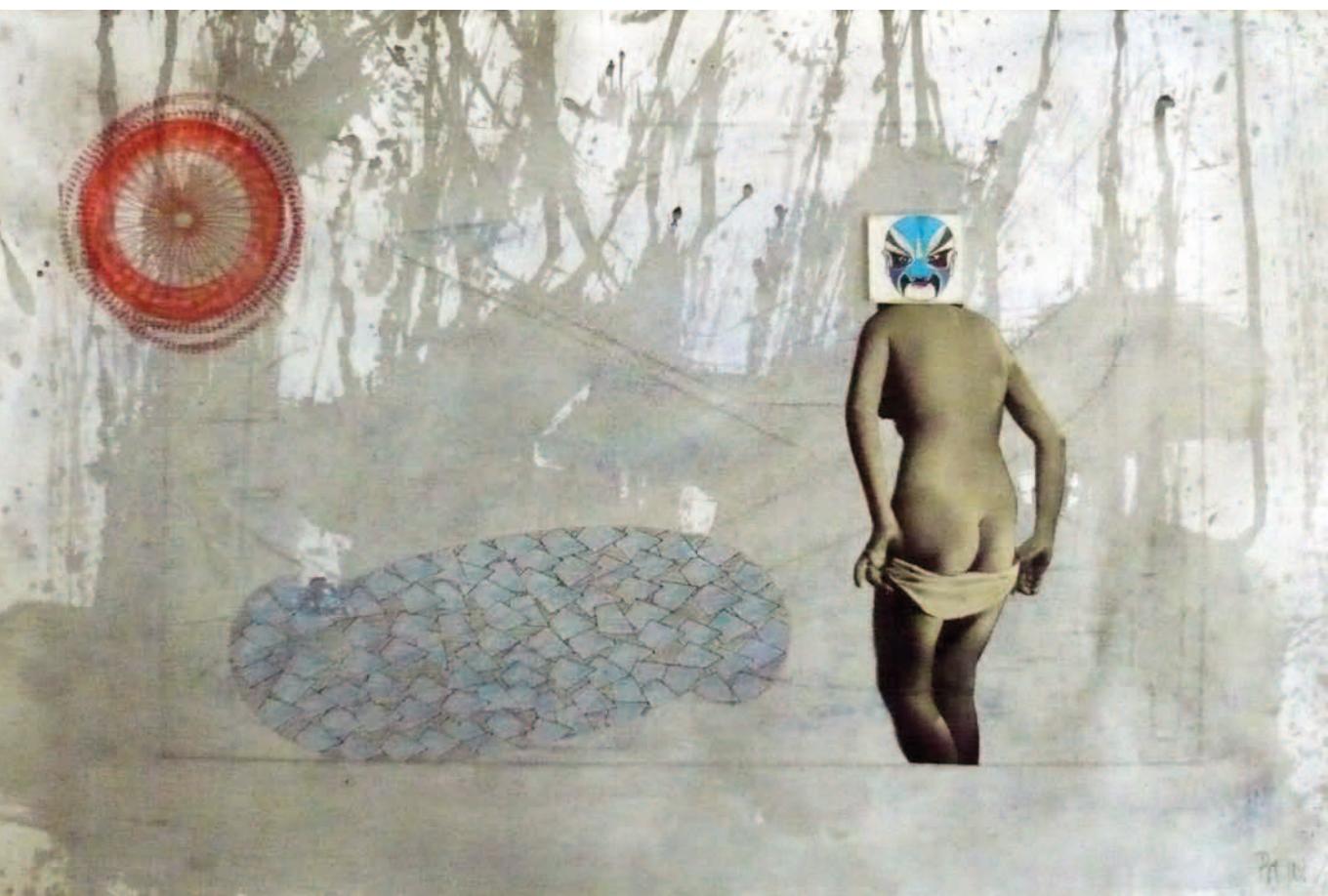
Me and My Artist
mixed media on
paper, 33 x 49 cm.
(2010)

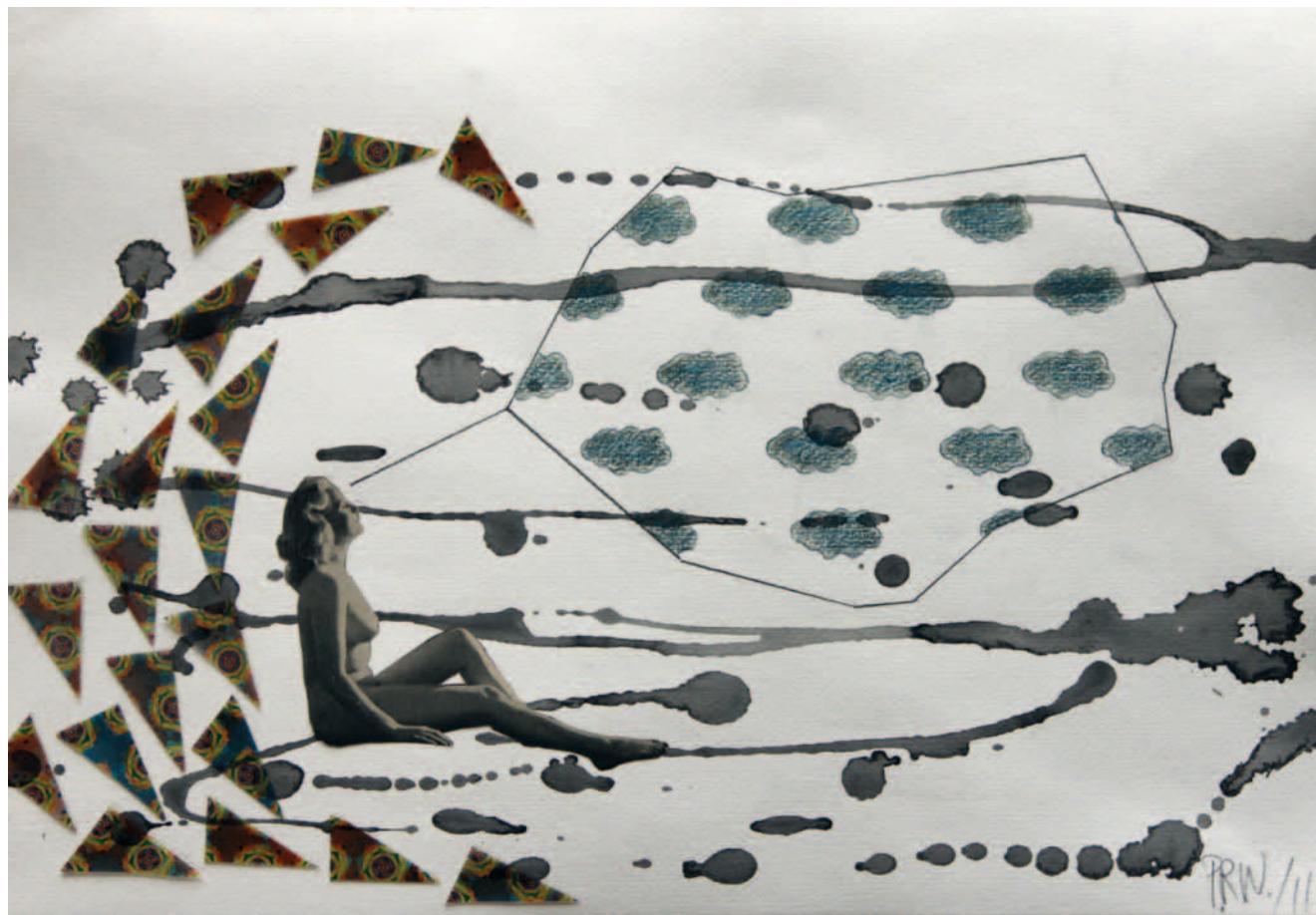
*I want to "Bee" your
money*
mixed media on
paper, 40 x 57 cm.
(2010)

*Me and my Monkey
(We are the happy
ones)*
mixed media on pa-
per, 35,5 x 23,5 cm.
(2010)









OPPOSITE:
Lovers Lake (in Wintertime)
mixed media on paper, 32 x 49 cm.
(2011)

MIDDLE:
"We will wait for you there" mixed media on paper, 35,5 x 23,5 cm.
(2011)

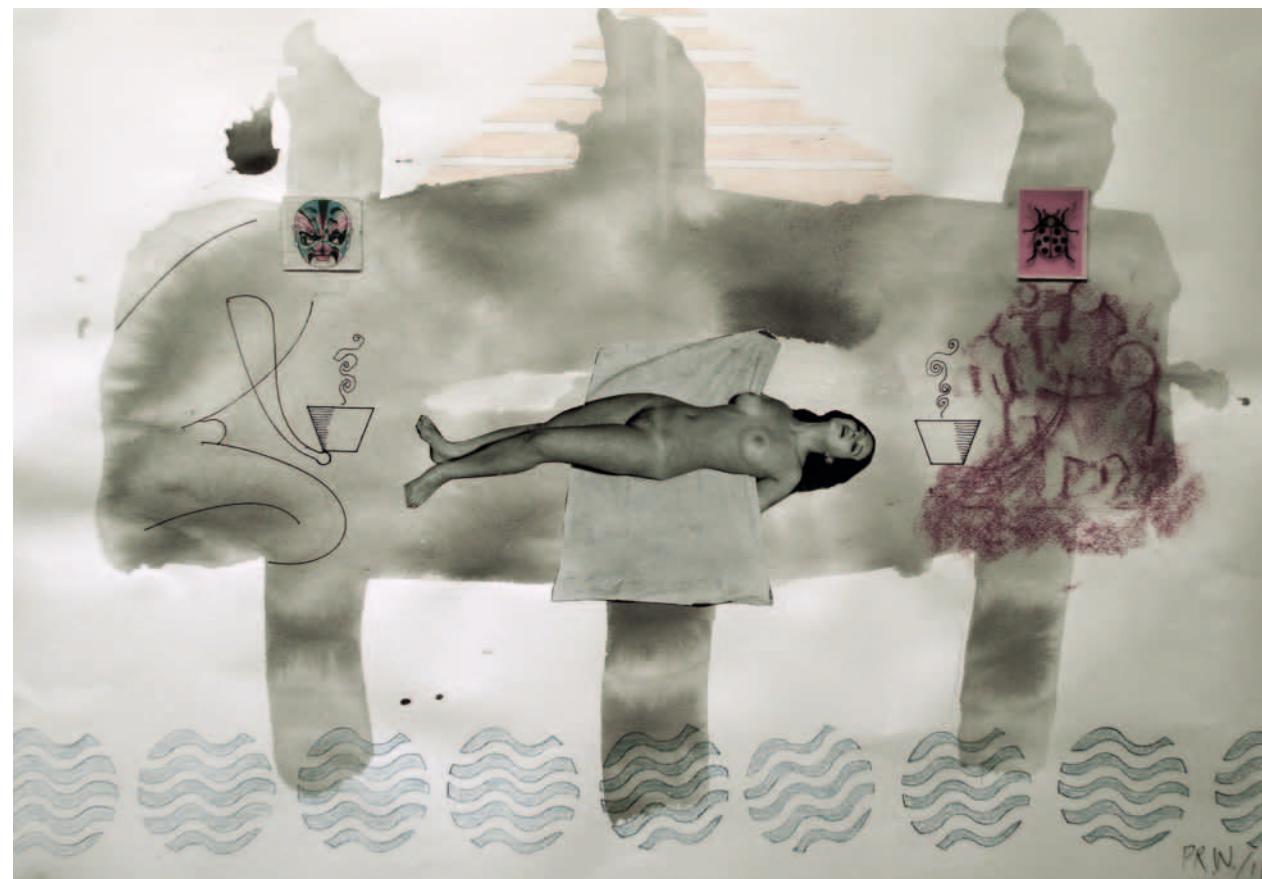
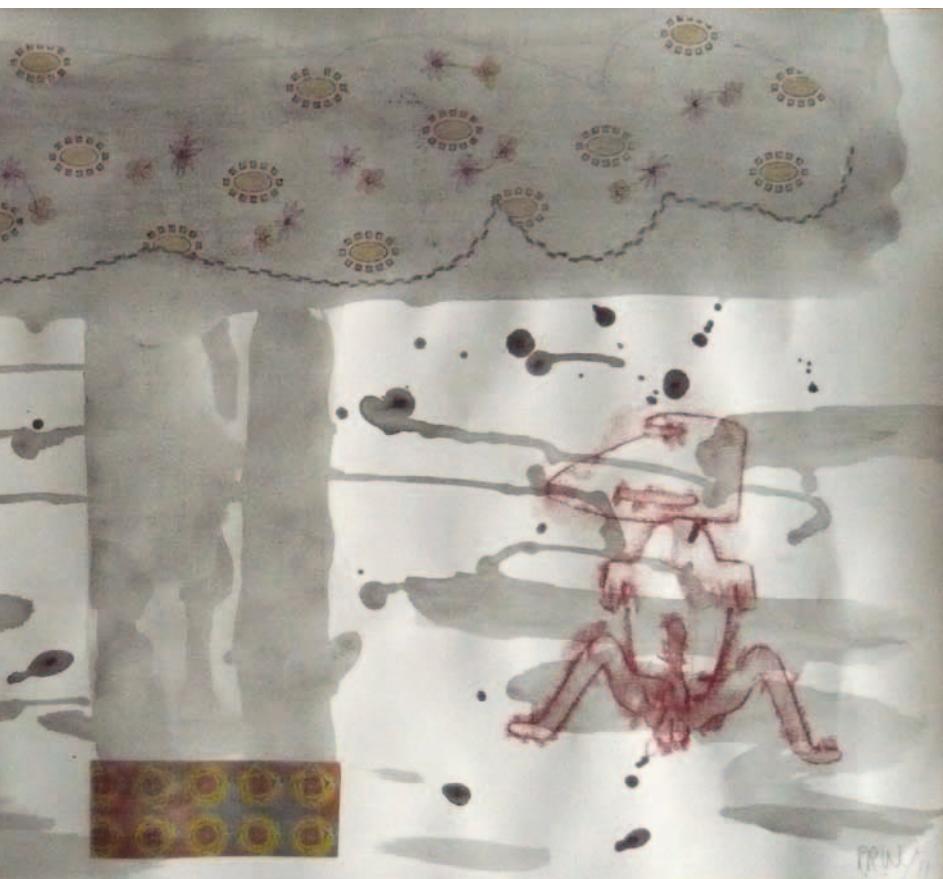
Sometimes I just sit(the wave)
mixed media on paper, 33 x 47,5 cm.
(2011)

Dream a Little Dream
mixed media on
paper, 36 x 57 cm.
(2011)

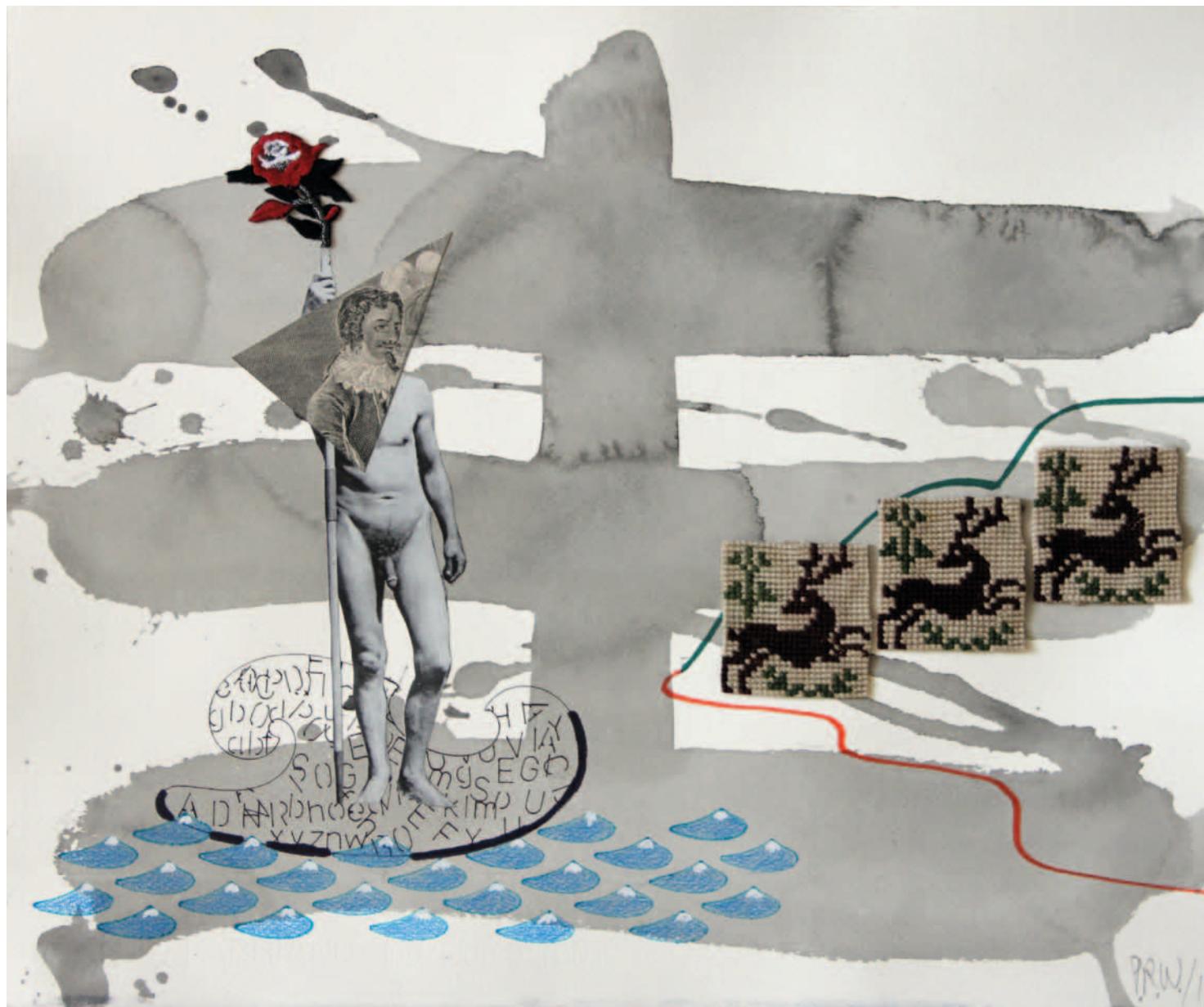
I often see You
through the Curtain of
My Dreams
(like a Stranger) mixed
media on paper,
57 x 35 cm.
(2011)

My friend and Me
(drinking Tea and
discussing Kierkega-
ard) mixed media on
paper, 39 x 57 cm.
(2011)

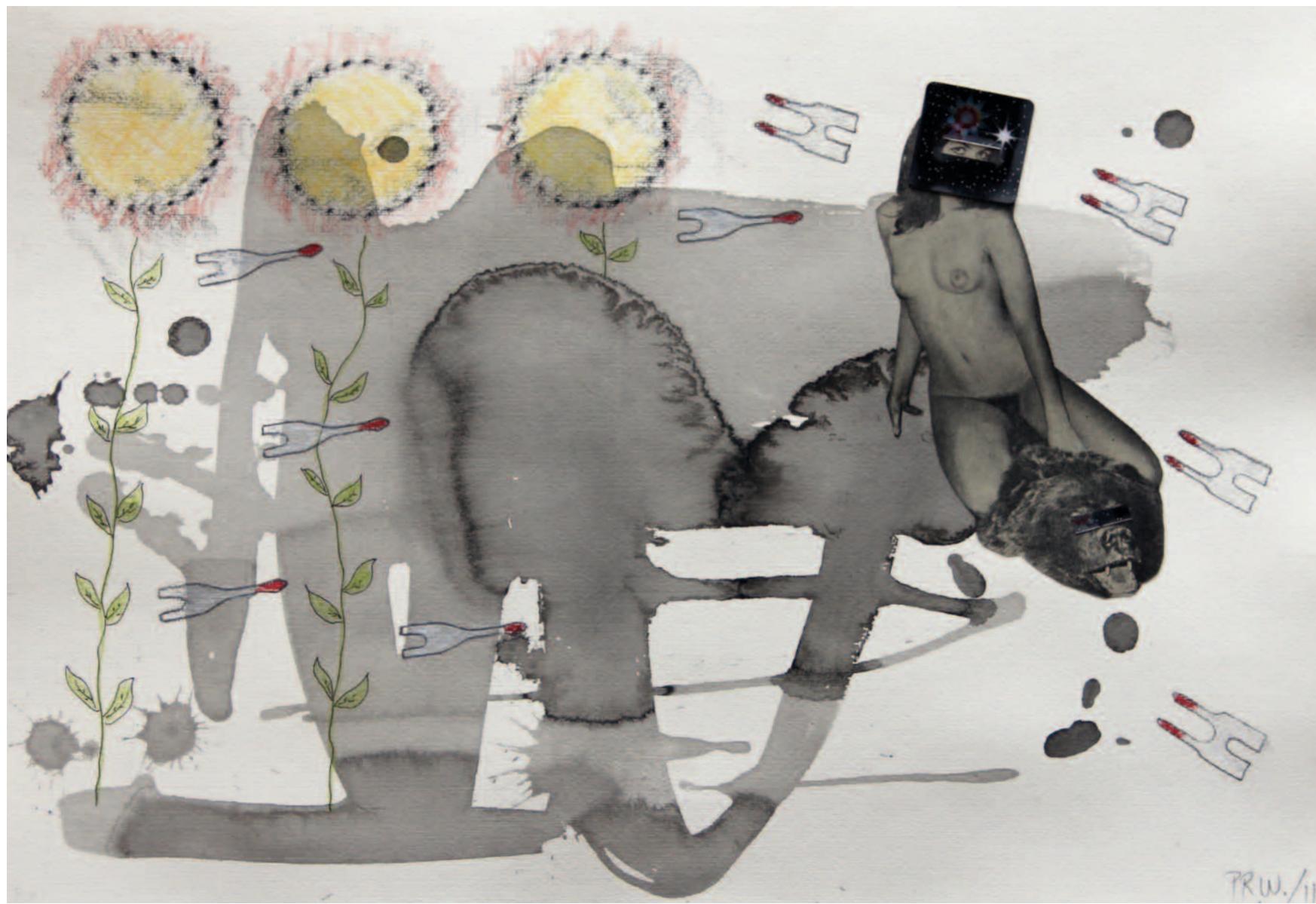




*The Artist Approaching The Shore
(The Male Venus)*
mixed media on
paper, 40 x 48 cm.
(2011)



You and Me always
have Fun (playing in
the Garden) mixed
media on paper,
33,5 x 48 cm.
(2011)

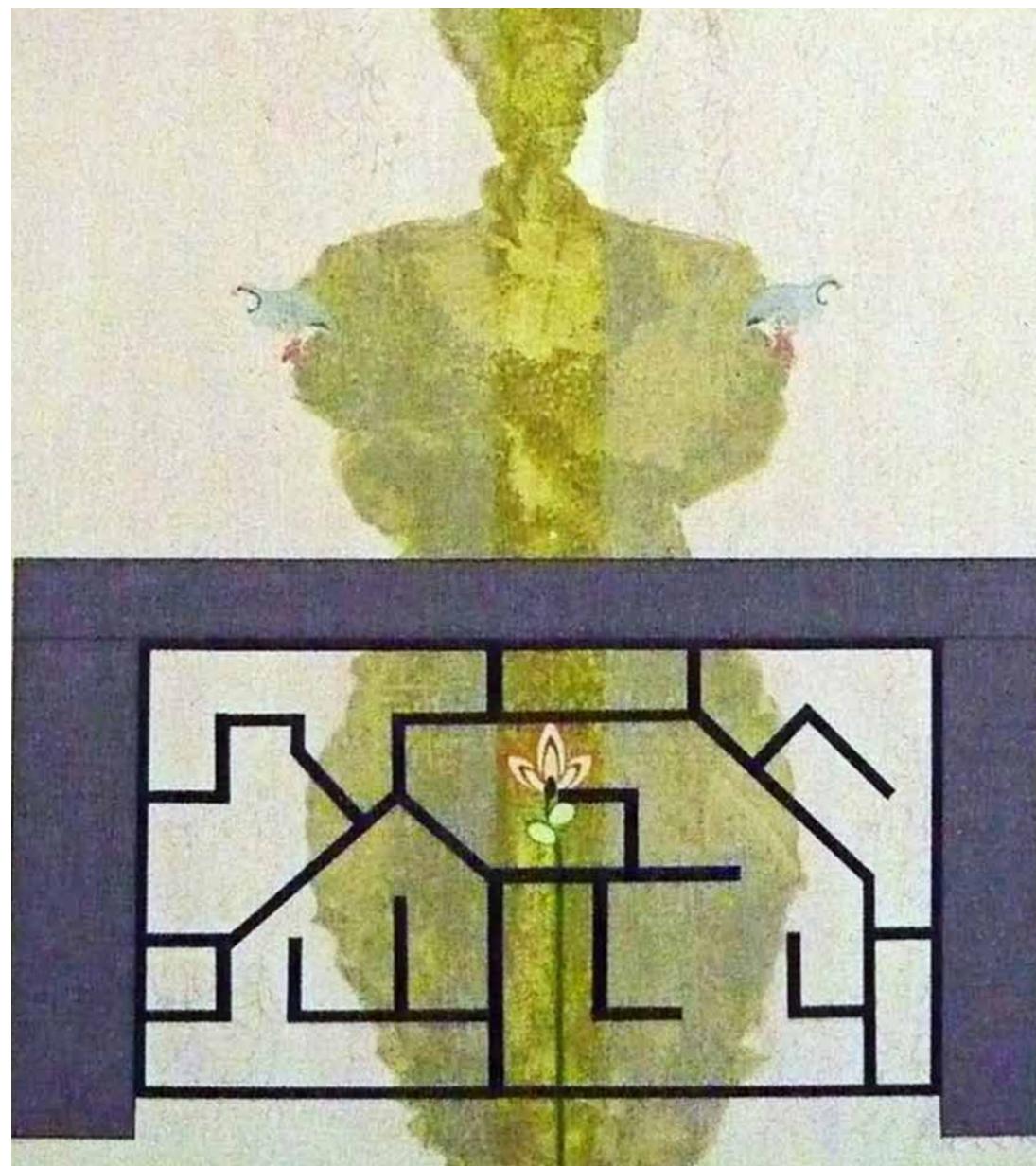


PRW./11

Frau auf Balkon I
Acrylic on canvas,
116 x 104 cm.
(2010)



Frau auf Balkon II
Acrylic on canvas,
116 x 104 cm.
(2010)



*Abendwanderung im
Grunewald*
Acrylic on canvas,
79 x 64 cm
(2010)

*Erinnerungen eines
alten Mannes*
Acrylic on canvas,
64 x 79 cm.
(2010)





*Um ihren Garten
kümmern*
Acrylic on canvas,
79 x 64 cm.
(2010)

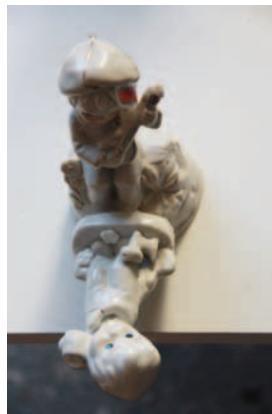
Abend am Meer
Acrylic on canvas,
100 x 100 cm.
(2011)



*Morgenstimmung am
Ostsee,*
Acrylic on canvas,
100 x 100 cm
(2011)



Part of Home
Video installation
(2010)

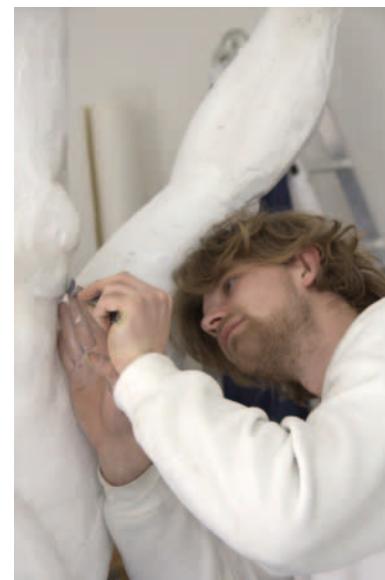
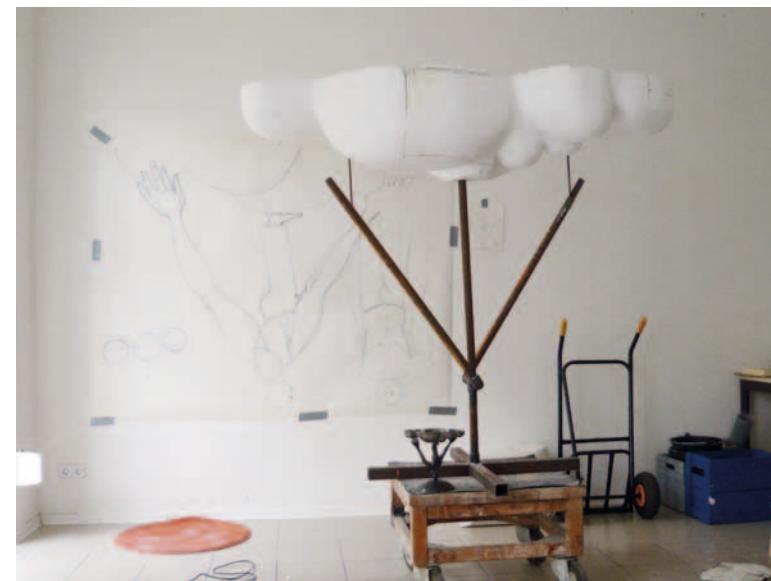




Heimat
Slideshow at wall
By: Lutz Scherwigsky



*Making of Sail away to
the land you know so
well (2011)*



*Sail away to the land
you know so well
At the foundry
(2011)*



*Sail away to the Land
you know so well
(Silvercloud)
Bronze – Stainless
Steel, 300 x 180 x
180 cm, Sedenhuset,
Odense, Denmark.
(2011)*





CURRICULUM VITAE

Education

1983
Video Art Scool, Haslev, Denmark

1979 - 1984
Funen ART Academy, Denmark (Master in Sculpture)

Selected exhibitions

2011
"Out of Focus" - Hunger, International performancefestival –
Kreuzberg, Berlin
"The Digital Eye", Digital Young Networks , Svendborg, Den-
mark

2010
"Kunstkreutz" - Bethania, Mariannenplatz, Berlin
"Out of Focus" - Wassergallerie, Berlin
"Tunnels – fences and platforms", Galleri Claus C. Copenhagen,
Denmark
"Mr. Strong and You Are right, Kathrine!" Danish Sculpturers
Association Biennale, Kongens Have
Copenhagen, Denmark

2009
Group show, Galleri Claus C. Copenhagen, Denmark
List&ast&list, The Nordic House – Reykjavik, Iceland/ Brandts,
Odense, Denmark
"Communication With Mountains" international theaterfestival of
Stamsund, Lofoten, Norway
"Das Leichte und das Schwere", Berchtoldsvilla, Salzburg,
Austria

2007
"Orfeus Remix",Opera by Bo Lundby Jæger, Set Design, Opera
of Funen, Odense, Denmark.
"Overalls" SAK, Svendborg, Denmark
"Oh La- La",GALERIE CORNELIUS HERTZ, Bremen, Germany
2006
"Last Days of Falstaff", Opera by Pierre Dørge, Set Design, The
opera of Funen, Odense, Denmark
"European Reflections" PRO, Charlottenborg, Copenhagen,
Denmark

2005
"Take Care" – a crime story, Galleri Herold – Bremen, Tyskland
Separatudstilling, maleri - installation
"Tre på Hatten", det ny Kastet – Thisted
"Thw Fantastic 4", Curator, International Sculpture
Symposium,Jyderup, Denmark
"Culture at a Crossing" Farum, Danmark og Krakow, Polen
"Try not to speak", Nordic House – Krakow, Poland

2004
"Parafraiser" Art Museum of Funen, Odense, Denmark
"Neutral Ground" PRO – Charlottenborg, Copenhagen, Den-
mark
Installation – www.prweile.dk/ng
"International ARTMEETING 2004" Kalmar Konstmuseum,
Sweedien.

2003
"GYRR" Dronninglund Kunstcenter, Denmark
„Metropol“, Masnedøfortet, Vordingborg

2002
"Antifascistische Mahnmal", Salzburg, Austria
„Engel – meine Liebe“

"Gyrr in Luxemburg" Palais Schauenburg, Luxemburg
2001
"Rundrejsen år 2001", Curator, Artmuseum of Vendsyssel"
Hjørring, Denmark
"Mingling with Celebrities" III. internationale performance festi-
val, Odense, Denmark

2000
"Millenium Pro Retro" Gammelgaard, Herlev, Denmark
"Artists from Funen" Vestjysk Kunstforening, Tistrup, Denmark
"Erotiske Fade", Kählers Keramikfabrik, Næstved, Denmark
"- Fald", Brandts, Odense, Denmark

1999
"Mennesket mod år 2000" Lerchenborg, Denmark
"7 konstrører från vårt Grannland DANMARK" Kropperups
Konsthall, Sverige.
"Navelscan" II. internationale Performancefestival, Odense.

1997
Sculptures " Kiev, Toulouse, Odense", International Art Festival
Installation – Foto, Künstlerhaus, Braunau and Linz, Austria

1994
"Forskudt på Bryllupsnatten", Kunsthallen, Brandt's Klædefa-
brik, Odense, Denmark
Videoinstallation " Blindværker & Statuetter ", Galleri Nøglebæk,
Odense, Denmark

1993
Galleri Art Focus, Hellerup, Denmark
"Kunstner Realiserer Personlige Effekter ", Brandts Klædefabrik,
Odense, Denmark
"Ude af billedet" National Museum for Photo Art, Odense,
Denmark

1992
"Holy Shit II" Artmuseum of Ribe, Ribe, Denmark
"Gadetegn" Billboards, København, Denmark

1991
"Berømte Mænd", ARTfestival of Nyborg, Nyborg, Denmark
"Rilke – dayly 14 – 15" Picturesk, Toldboden, Kerteminde, Denmark 1990
Travelling exhibition in former USSR:
Kiev, Odessa, Kharkov, Mockba
"Kampen for Kopien", Galleri Jespersen, Odense
Hollufgård Park, Odense
Dansk repræsentant i "WORLD FAXART" Groeningen, Holland

1989
"Quersinn" Schloss Goldegg, Salzburg
Objects and installation – with amongst Herman Nielch, Arnulf Rainer og Johan Jascha
"Ude af Billedet", Jomfru Ane Teatret, Ålborg
Museet For Fotokunst, Odense

1988
"Engelwerkstat – Salzburg", Künstlerhaus, Salzburg, Austria
Sculptual Objekts, Ovengaden Nedenvandet, Copenhagen, Denmark

1987
Monitor '87, International festival of Videoart, Göteborg, Sweden
Kunstnernes Påskudstilling, Århus, Denmark

1984
Kunstnernes Påskudstilling, Århus, Denmark

Art in Public Space

"EngelAngel" Neues Kulturgebäude, Salzburg 1988
"the running Scripture" The Carl Nielsen Academy of Music, Odense 1991
"Holy Shit II" Pårup Skole 1992
"Dekonstruktion I og II" Odense Kommune 1994
"Paulus", v. Fredens Kirke, Odense 1995
"Prosperity & Progress", TDC, Odense 1996
"Elle", the Harbour of Bogense, Bogense 1997
"Adapted Surroundings # 1", Thomas B. Thrigesgade, Odense 2000
"the Happy Donator" L'easy hovedsæde 2001
"Sculpture no. 537 for my own oblivion" Leasy 2001
"Adapted Surroundings # 2", cancer department, OUH 2005
"Krucifiks", Vollsmove Kirke 2005
"Adapted Surroundings # 3", Odense Municipality Odense 2007
"Adapted Surroundings # 4", Skatteceter Syd.
"Five Steps towards Neerending Joy", Nyborg Gymnasium 2008
"Sail Away to the land you know so well" Sedenhuse, Odense 2011

Selected Collections

Museet f. Fotokunst, Odense,
Funen Art Museum,
The Photo Collection of The Royal Danish Library
Kalmar Art Museum, Sweden
Drakabyggets Art Museum, Sweden

Memberships and Positions of Trust

Danish Association of Artists, Member of the Board and treasurer 2005
Salzburger Kunstverrein
Association of Icelandic Visual Artists
IAA, International Artists Association, Danish Representative 2006
Museet for Fotokunst, member of the Board
Billedkunstnerværkstederne på Hollufgård, Member of the Board 2000 - 2009
"Days of ART & Love", Member of Board 2003 - 2010

Other activities

Founder and manager of art education at the Free School of Art from 1987 to 1993
Founder and Art director of "Prospect ART" Art Education for the mentally retarded art students 1998 - 2008
Founder and chief curator of "Days of ART & Love", Arts Festival / Conference, Odense 2003 - 2009
Curator for "list & & ast list" Art Project by 25 artists working in all art forms, the Nordic House - Reykjavik 2009

Yderligere oplysninger se Weilbachs Kunstrerleksikon.

Website

www.prweile.dk

Facebook

PRWeile

