

VIBEKE TØJNER
MALERIETS STED



Selvportræt, NYC 2007

MALERIETS STED

VIBEKE TØJNER

UDVALGTE VÆRKER

Tekster af Lars Erslev Andersen,
Peter Michael Hornung og Henrik Wivel

Til Karen Sofie, Jes og Mads

INDHOLD

- 7 Forord
- 9 Stedslighed / Lars Erslev Andersen
- 13 Landskabets Hud / Peter Michael Hornung
- 17 Udvalgte værker I
- 33 Den Poetiske Kartografi / Henrik Wivel
- 37 Udvalgte værker II
- 67 Begyndelsen / Vibeke Tøjner
- 69 English version
- 85 Biografi
- 94 Biography
- 95 Bibliography



Fald. 2002

FORORD

Denne bog handler om mit maleri i perioden fra min debut i 1987 til i dag. Jeg har lagt vægt på en række motiver, der har optaget mig hele livet, fra jeg begyndte at tegne og male.

Bogen rummer teksterne *Stedslighed* af Lars Erslev Andersen, *Landskabets Hud* fra 1997 af Peter Michael Hornung og *Den Poetiske Kartografi* fra 2003 af Henrik Wivel. Jeg bidrager selv med en kort tekst om, hvordan det hele begyndte.

En stor tak til de tre forfattere, og en stor tak til VKRs Familiefond for støtte til at udgive denne bog.

Vibeke Tøjner
Vestersøhus juli 2022



Landskabsvariation IV, 1997
Olie på lærred, 200 x 280 cm
Nordjyllands Amt 1997

STEDSLIGHED

Dialog med Vibeke Tøjner

Af Lars Erslev Andersen

LEA: Jeg synes, du i dine malerier arbejder med variationer over de samme temaer: Det er stedet, landskabet, territoriet; der arbejdes med det, der viser sig idet det sløres eller males over, det er portrættet, hvor det ikke er f.eks. den portrætteredes 'sjæl', der skal udtrykkes eller afbildes, men snarere er tale om et studie i ansigtets egen æstetik, hvor ansigtets hud er et landskab eller måske snarere et sted. Det er derfor, jeg tænker på ordet 'stedslighed' når jeg ser på dine billeder, der er studier i hvordan dit blik, din perception, din oplevelse af *stedet*, der kan være et krat i naturen, et stykke stof, et landskab eller akkurat et ansigt, transcenderes, overskrides, til, hvad jeg vil kalde æstetisk erfaring, en begivenhed, hvor stedets æstetik fastholdes og lagres som det materiale, du arbejder med og studerer i dine malerier. Det indebærer, at erindring spiller en stor rolle i dit maleri, men ikke erindringen om det konkrete sted i dets fysiske fremtræden, men som den æstetiske erfaring, der som materiale er lagret et sted i bevidstheden.

VT: Jo, den beskrivelse kan jeg fint se mit arbejde i, men jeg vil dog også understrege, at jeg søger at udtrykke en form for "sjæl", et aspekt eller en lighed i portrættet.

LEA: Jo, det forstår jeg. Det er på grund af erindringen af den æstetiske erfaring, der udspringer af sansningen af stedet, at jeg mener, det lidt konstruerede begreb 'stedslighed' eller 'stedsligheder' beskriver dit maleri både når det arbejder med indtryk fra naturen, territoriet og ansigtet. Maleriet drejer sig ikke om gengivelse af realistiske objekter, men arbejder med den lighed, stedernes æstetik frembringer som en begivenhed, der lagrer sig som imaginære objekter i bevidstheden eller nok snarere i det ubevidste, hvor de udgør et reservoir af æstetisk materiale, maleriet fremkalder og studerer. Derfor mener jeg, at dit maleri kan betegnes som abstrakt realisme. Jeg forestiller mig også, at du ikke altid har en præcis ide om, hvad du vil male, når du står overfor det hvide lærred og tager de første penselstrøg: Maleriet er både et arbejde med lærredet og det ubevidste?

VT: Det er sådan det er. Jeg har billeder for mit indre blik, men jeg begynder på bar bund på det hvide lærred: De første strøg er delvist bløde, delvist brudte formationer, en organisk grundstruktur. Maleriets begyndelse som en skrift, der udgår fra det ubevidste og forplanter sig gennem kroppen, armen udi hånden til penslen – ligesom beskrivelsen af den kinesiske kalligrafiske proces. Alt herefter bliver et mellemværende med arbejdet på lærredet, ens blik på det, beslutninger, og ens forestillingsverden og erindring.

LEA: Når den æstetiske erfaring er en begivenhed fremkommet af sansningen af stedet, som aflejrer sig som imaginære objekter, der insisterer på at tage form i din pensels møde med lærredet i en langstrakt proces, som f.eks. kan indebære overmalinger, så er der tale om både abstraktion og konkretisering i maleriet: Stedet for sansningen, som altså kan være et landskab, måske set fra et fly, en storbypark, et stykke stof, der falder, en papirspose, der blæses af vinden, et ansigt, producerer abstraktioner, som lejrer sig som imaginære objekter. Det er maleriets materiale, som i

en konkretion fremkaldes og tager form i den kunstneriske proces. Stedslighed er således et begreb for stedets transcendent til æstetisk objekt som konkretiseres i maleriets kunstneriske proces.

VT: Ja, på mærkelig vis kan et luftfoto af en slagmark fra 1. Verdenskrig, jeg så på en udstilling i Paris for over 30 år siden, gribe fat og blande sig med ens tidligste blik på og sansning af landskabet som barn og sætte en retning for maleriet fremover. Helt ind til kernen af maleriets tilblivelse og lærredets stoffighed.



Fig. 1.

LEA: Som en konkretisering af det imaginære objekt, der i første omgang er dannet af en abstraktion af sansningen af et sted, er der en sammenhæng i form af en lighed mellem maleriet og det bestemte sted. Denne sammenhæng indlejres i maleriet som en serie direktioner eller pejlinger, der gør det enkelte maleri til lige præcis dette bestemte værk, som en komposition, der appellerer til en specifik reception af det. Det er på en særlig måde en gentagelse af den æstetiske erfaring, maleriet konkretiserer. Som værk peger maleriet på en fascinerende sammenhæng mellem identitet og forskel.

Gentagelse er et finurligt begreb, som rummer både identitet og forskel. Vi kender det fra gentagelse af f.eks. et skakspil, der altid er det samme for så vidt det altid følger de samme regler, som bestemmer dets karakter eller væsen om man vil, der gør det lige akkurat til netop dette særlige spil, nemlig skakspillet. Reglerne er ikke til forhandling. Det er spillets identitet eller sammehed. Men intet spil spilles på akkurat den samme identiske måde: Der er altid forskelle, der sniger sig ind som resultat af både tidslighed og rummets forskydning. Dit maleri er ikke et spil! Det sætter sine egne regler i den konkrete måde at være malet på, i penselstrøgene, mellem det, der på en gang viser sig og sløres, farverne, som både henviser til stedet og den æstetiske erfaring, og som i det konkrete værk ikke er til forhandling. Dermed er maleriet et konkret studie i tidslighed og rumlighed: Værket er det samme, men hver gang det opleves er det i en anden tid og et andet rum, som sætter en forskel. Dermed artikulerer værket erfaringer med tidslighed og, ja, stedslighed.

VT: Mit maleri udgår fra en forestilling om, at der findes et potentielt andet billede, bag “sløret”, forgrunden, som jeg søger at bringe frem. Og introduktionen af dit begreb om “stedslighed” samler dette forhavende, at jeg bliver ved med at afsøge det sted, de steder, jeg gerne vil formidle som er lagret i erindringen – og som hele tiden forskydes i nye serier af malerier – ja, det er faktisk denne afsøgning, der driver mig til at male. Men selve maleriet er virkelighedens rum, håndgribeligt, hvad enten det udgår fra en erindring, eller en drøm.

LEA: Værket bliver altid erfaret, sanset, oplevet forskelligt, så det hver gang både er det samme, identisk, og hver gang ses det på ny, som noget andet. Hver gang maleriet ses, er det nyt og hver gang en gentagelse af det samme. Som begivenhed er gentagelsen altid både identisk og forskellig. Det samme kender vi fra musikken, hvor den musikalske komposition noteret i nodesystemet indebærer, at det altid er det samme stykke musik, der spilles, men at det altid sker forskelligt. Tilsvarende udtrykker det enkelte værk en principiel uendelig serie af gentagelser af det samme, som altid peger på forskelligheden. Denne beskrivelse af processen i dit maleri, stedets transformation, er en beskrivelse af det enkelte værks tilblivelse. Mangfoldigheden i dit maleri skyldes, at hvert værk tager et nyt udgangspunkt i et uendeligt reservoir af erindringsbilleder, motiver, imaginære objekter, der udforskes i værket.

Maleriet som konkretisering af det imaginære objekt er således en gentagelse af stedet, men aldrig på samme måde, og malerierne er, som variationer over den æstetiske erfaring som begivenhed, serier af gentagelser, der peger på forskydningen og forskellen, der igen principielt gentager maleriets historie som gentagelser af det samme, der tillader os at erfare det, den tyske filosof Theodor W. Adorno kaldte det ikke-identiske.

Det imaginære objekt er først og fremmest gentagelse af et erindringsbillede, der genskabes i kunst. Det er den specifikke æstetiske erfaring, som maleriet er inspireret af, og som så at sige gentager sig på lærredet. Det interessante ved erindringsbilledet er, at det er unikt og knyttet til stedet. Er der f.eks. tale om en presenning, der er objekt for dit blik, og som skaber en æstetisk erfaring, kan konstellationen ikke bare flyttes til et andet fysisk sted: Du kunne jo godt finde en lignende presenning og arrangere den på tilsvarende vis et sted ved Søerne i København, men det vil jo aldrig blive det samme – slet ikke. Grunden er, at det første er en uvilkårlig og ubevidst relation mellem dig og et sted, som giver en bestemt betydning, mens det andet egentlig ikke er en uvilkårlig relation, men et villet arrangement af dig på et givet sted, som du vælger og gør noget ved. Man kan måske sige, at det første er en æstetisk erfaring, mens det andet snarere er naturbeherskelse. Erindringsbilledet kan genskabes i kunst, men det er vel den specifikke æstetiske erfaring, som det kunstneriske arbejde er inspireret af, og som så at sige gentager sig på lærredet? Det er en kompliceret proces for det er en kombination af fornuft og følelse i en erfaring, som skal gentages ved, at en ny relation mellem kunstneren og lærredet og materialerne etableres og kun kunstneren kan vide eller sanse, hvornår transformationen fra erindringsbillede til kunstværk er fuldendt – som så ideelt set kan formidle en æstetisk erfaring hos beskueren. Det særlige i gentagelse er, at både tiden og stedet, altså rummet, altid er forskelligt: Det forunderlige er, at når kunstværket lykkes, bliver det alligevel tidløst forstået som en uendelig mulighed af gentagelser, der altid etablerer den samme relation, men forskelligt hver evig eneste gang: altså gentagelse af det samme på en ny måde. Erindring, tidslighed, steder, identitet, forskel og gentagelse er parametrene i dit maleri, i formidling af en æstetisk erfaring, der således kan gentages: Stedslighed.

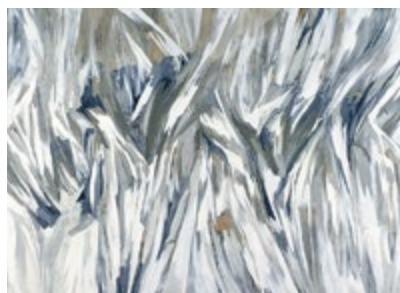


Fig. 2.



Fig. 3.

Fig. 1. *Landskabsvariation VIII*, 1997. Tilhører Kunsten Museum of Modern Art Aalborg. Maleriet er et interessant eksempel på stedslighed, idet stedet som udgangspunkt er et vulkansk landskab i staten Washington, mens det i den maleriske proces ender med at blive et sted i en skov, hvor lyset materialiserer sig i en brydning. Altså stederne ligner hinanden, men er samtidig meget forskellige. Sansningen af landskabet i Washington skaber det nye, men viser sig umiddelbart i maleriet at være blandet op med erindringsglimt. (LEA)

Fig. 2. *Længsel efter Hvidhed*, 2002 (se side 48-49)

Længsel efter Hvidhed er til forskel fra fladen en præcis og forunderlig undersøgelse i maleriets rum, som fremkommer ved, at det første maleri forskydes til baggrund af et stykke stof, der falder ned, en overmaling, som dermed fastholder det reelle i det abstrakte billede, altså abstrakt realisme. (LEA)

Fig. 3. *Steder VI*, 2006 (se side 52-53)

Et maleri i to lærreder, der er adskilt, men dog metaforisk bundet sammen af en knude, er en anden måde at udtrykke stedslighed på i form af reel dobbeltheds: Adskillelse mellem steder, der på lærredet fortrænges til baggrunden af knuden som, måske af krampagtighed, måske af lyst binder stederne sammen og anskueligghør lighed i den forskellighed, adskillelse skaber. (LEA)



The blast area, Mount St. Helens, Staten Washington 1995

LANDSKABETS HUD

Interview med Vibeke Tøjner

Af Peter Michael Hornung

Mount St. Helens i The Cascade Range i den sydvestlige del af staten Washington havde ikke ladet høre fra sig siden 1857. I over 100 år havde vulkanen været tavs, som udslukt. Men i begyndelsen af 1980 var der igen tegn på aktivitet. Den 18. maj 1980 skete det. Udbruddet blev det voldsomste, amerikanerne har oplevet i nyere tid. Vulkanbjergets top blev nærmest blæst af ved eksplosionen, der var 500 gange stærkere end ved bomben over Hiroshima. Braget kunne høres 150 km væk. Det tidligere så billedskønne bjerg skred ud og mistede de øverste fire hundrede meter af sine knap 3000 meter, og en sky af flammer, aske og gasarter blev slynget op i luften i en højde af 19 km. Da skyen – og lavaen – igen nåede jorden, forvandlede jorden og landskabet sig. Sneen på siderne af vulkanbjerget smeltede og blandede sig med stenmasserne. Al liv blev udslukt inden for et område af 180 kvadratkilometer. Den statiske elektricitet, som udvikledes ved eksplosionen, var kraftig nok til at antænde en skovbrand.

I 1982 blev hele området erklæret for et nationalt monument. Videnskaben fik her mulighed for at undersøge, hvordan organisk liv gradvis ville vende tilbage til stedet. Det kom også. Snart havde stedet over en halv million besøgende. De var kommet for at føle noget, der havde mindet om dommedag, og for at mærke verdens begyndelse.

I februar 1995 var Vibeke Tøjner og hendes mand på en studierejse i Nordvestamerika. Det var på den rejse, at hun første gang oplevede Mount St. Helens og så det enorme *blast area* omkring vulkanen. Synet gav hende stof til eftertanke og kaldte på billeder. Og billederne, som hun malede i foråret 1997 i forbindelse med gæsteophold på Statens Værksteder, Gl. Dok, og som blev til denne udstilling, havde alle Mount St. Helens som forudsætning.

Konfrontationen mellem naturens magt og menneskets afmagt er romantisk skolelærdom. Derfor er vulkanudbrud et motiv, der særligt forbindes med romantikken. For få naturfænomener er værdigere og mere ærefrygtindgydende monumenter over den rasende storhed, som naturen kan slippe løs, når mennesket mister kontrollen over naturen, og naturen mister kontrollen over sig selv. Nordmanden J.C. Dahl malede Vesuv i udbrud. Og den sære englænder John Martin benyttede naturkatastrofen til at male dommedagslignende tableauer. De var romantikere. Kunstnere af i dag opsøger ikke romantikken. De snarere skyer den.

De foretrækker at se alle naturoplevelser gennem et filter af ironi. Vibeke Tøjner skiller sig ud fra denne ironiske attitude, der vil gøre oplevelser tvetydige og dobbeltbundne og tømme dem intellektuelt. Hendes afstand er en anden. Det var afstanden til hjemmet, til det nære og fortrolige, der potenserede oplevelsen af det, hun havde set.

Men det blev hurtigt klart for Vibeke Tøjner, at for hende handlede oplevelsen slet ikke om vulkanudbruddet. Eksplosionen havde hun heller ikke set, i virkeligheden, kun på billeder. Det var landskabet, som eksplosionen havde efterladt, som kom til at fylde hendes bevidsthed og derefter hendes skitsebøger. Det var jordens egne spor af jordens indre, dét, der kunne omformes til billedkunst.

Hun fik den følelse, at det faktisk ikke var hende, maleren, der i det konkrete tilfælde havde nærmet sig landskabet, men at det var vulkanlandskabet, der gennem sin forvandling havde

nærmet sig billedkunsten. Det var blevet mere abstrakt og enkelt end andre landskaber og havde i denne pludselige metamorfose nærmet sig maleriets egne betingelser.

En kunstner, siger hun, har svært ved at lade sig inspirere af en solnedgang eller en sneklædt bjergtop. De billeder er så trivielle og forslidte. De er som brugt op. Hvorimod det eroderede landskab, det vulkaniserede, lavabeklædte landskab har et potentiale af billeder, der endnu ikke er blevet malet. Det er dem, hun har søgt at male, ikke ved at male selve landskabet, men ved at male en serie billeder over et landskab, et landskab som både er vulkanens – og hendes eget.

Vibeke Tøjner hvordan kan naturudtryk omsættes i malerier, der grundlæggende er abstrakte, ikke-forestillende? Og hvad er det ved oplevelsen, der kan udnyttes kunstnerisk?

For mig har naturen en abstrakt dimension. Det er sådan en slags sans- og stemningsoplevelse. Jeg udforsker og udnytter naturen. Jeg ser på den for at kunne uddrage en *essens* af den, og for at hente stof til forskellige billeder i den f.eks. oplevelsen af Mount St. Helens. Det var en mærkværdig oplevelse. Det var ligesom jeg kørte rundt inde i et stort billede, et gigantisk Anselm Kiefer-lærred. Naturen havde lagt sig ned. Træerne var blæst omkuld og brændt af. Stammerne lå nedfældet i jorden som tegn og streger, og de farver, som jeg kalder ikke farver, var de gennemgående: sand, sort, mørke farver.

Oplevelsen fik mig faktisk til at tænke på en børnebog, som jeg var helt vild med som barn. *Kattehuset* hed den. Den handlede om nogle børn, som gik ind i et stort hus, med mange forskellige rum. Inde i et af rummene mødte børnene en kvinde, som var ved at væve et tæppe. Og da de gik hen over tæppet, var de inde i tæppet og midt i det billede, som tæppet forestillede. Tæppet blev levende, og lige med ét sad de og roede i en lille båd. I et andet rum mødte de en tidligere kaptajn, og i rummet gik de op ad en trappe og lige pludselig kom de ud og var ude på havet, på



Landskabsvariation X, 1997. Olie på lærred, 200 x 280 cm
Privateje



Landskabsvariation VII, 1997. Olie på lærred, 200 x 280 cm
Tilhører kunstneren

et skib. Det blæste, og de var midt i det hele. Det var en fantastisk bog. Det gav mig et kick, når de gik fra et rum til et andet.

Det var det samme, der skete, da jeg varovre og se vulkanområdet. Det var som om jeg pludselig var midt på et lærred, med alle de typer farver, som jeg selv er så optaget af. Farver som ikke er skrigende signalfarver, som rød, gul og blå. Men farver med alle de sarte og fine nuancer, der kan være over grå, hvid, sand, sort, okker, osv., brudt af enkelte blå farver, meget, meget klare blå farver, som dannedes af vandet i landskabet. For det eneste livgivende i vulkanområdet efter at vulkanen havde ødelagt og hærget, dét var vandet.

Du har engang sagt, at du opfatter lærredet som en hud og fascineres af denne kobling mellem hud og lærred. Du har også omtalt dine billeder som 'lukkede rum'.

Men hvordan kan et billede både associere til 'hud', som jo er overflade, og til 'lukket rum', et begreb, som jo er afledt af noget tredimensionelt?

Jeg personificerer lærredet, skaber et sanseligt forhold til det. Som om jeg ville sige, at her er et lærred. Det skal jeg bemægtige mig. Hud er sart, og man kan sætte spor i hudens overflade. Et lærred er hvidt, og man kan male på det. Man siger også om et billede, at det har krop. Kroppen er her en personificeret metafor. Jeg synes, at et billede bygges op, som om det i virkeligheden var noget tredimensionelt. Ligesom med en slags skulptur, hvor man klasker ler oven på ler og former. Nogle billeder er æteriske, lyriske, enkle tegninger. Andre billeder er mere tredimensionelle og har en tyngde, som skyldes de mange lag af farve. Når man maler et billede er man ikke bundet af det samme.

Hvordan ønsker du, at dine billeder skal læses? Som en sammenhængende fortælling, en associationskæde, hvor det ene billede lægger op til næste? Eller som en række mulige individuelle svar på spørgsmål du har stillet dig selv efter din rejse til Nordamerika?

Billederne skal læses som individuelle svar. Rejsen til Nordamerika var det, der skubbede til mig og gav mig lyst til at lave udstillingen. Rejsen satte processen i gang. Men billederne selv handler om det at male, om processer og strukturer i maleriet, om kompositioner, om hullet i lærredet, om en leg med det visuelle, en leg med det, der er tættest på dig og med det, der er længst tilbage, en leg med de store flader på lærredet, der er rum, der er plads, og muligheder for bare at lave ét stort felt med en farve. Ligesom i børnebogen, jeg fortalte om, hvor man bevægede sig hen over tæppet og nærmest blev ét med det. På samme måde kan man bevæge sig hen over lærredet, fordi det ved sin fysiske størrelse gestalter en verden i sig selv. Selv om man fysisk skal længere væk for at opleve dem, end man typisk skal med mindre billeder, så synes jeg, at forudsætningerne for en intim oplevelse stadig er til stede.

Men processen er ikke bare fysisk. Den er også psykisk. Man er mindre i forhold til det, man maler. Og de bevægelser, som man bruger for at male et billede, er ofte større end én selv. Samtidig med at der er rum og plads på billederne, og rummet derfor ikke føles lukket, fordi man kan bevæge sig frit, så skal man holde fast på alle kanterne, på alle siderne, og ikke slippe én eneste af trådene. Helheden må ikke gå tabt. Der er vel altid en kerne i et maleri, omkring hvilken det hele roterer.

Hvad du har lært af dette projekt? Hvad har malerierne 'flyttet' hos dig? Hvad vil du kunne gøre efter denne arbejdsproces, som ikke var muligt tidligere?

Efter oplevelsen på Mount St. Helens gjorde jeg mig forestillinger om, hvilke billeder jeg skulle male. Jeg havde faktisk tidligt lavet enkelte skitser, og meget havde jeg inde i hovedet.

Men når man står foran så store lærreder, kan man ikke vide noget om, hvor man går hen, og hvor billederne ender. Et eller andet sted skal man heller ikke vide det. For ellers bliver billederne for *villedede*, for besluttede. Og så viser det sig alligevel på forunderlig vis, at de skitser eller de ideer til billeder, man havde inde i hovedet, som ikke blev til det billede, man havde forestillet sig, alligevel pludselig dukker op i et andet lærred, gennem overmaling på overmaling. Under billederne ligger der flere andre billeder, som jeg har været igennem. Så det at man har malet så intenst og fysisk, på så store lærreder, har givet mig selv en stribe visuelle oplevelser og muligheder om, hvad det er, jeg vil male.

Men billederne skal igennem en stor vridemaskine, før de kan give noget. Det er ligesom med erindringen.

Erindringen – l'après-coup – i Proust'sk forstand lever kun stærkt i kraft af denne afstand til det skete. Først da får den sin fylde og energi. Man oplever ikke ting så stærkt, når de er tæt på én og lige omkring én. Som længslen. Min rejse til Nordamerika var så stærk på indtryk, fordi jeg var så langt væk fra det kendte. Alle indtryk blev stærkere. Indtrykkene af floden – *Columbia River* – af græsset, og så indtrykket af Mount St. Helens bjerget. I The Cascade Range, Washington State.

Teksten blev trykt første gang i kataloget til udstillingen *Landskabets Hud*, der blev vist på Esbjerg Kunstmuseum og på Kunsten Museum of Modern Art Aalborg i 1997.

UDVALGTE VÆRKER I

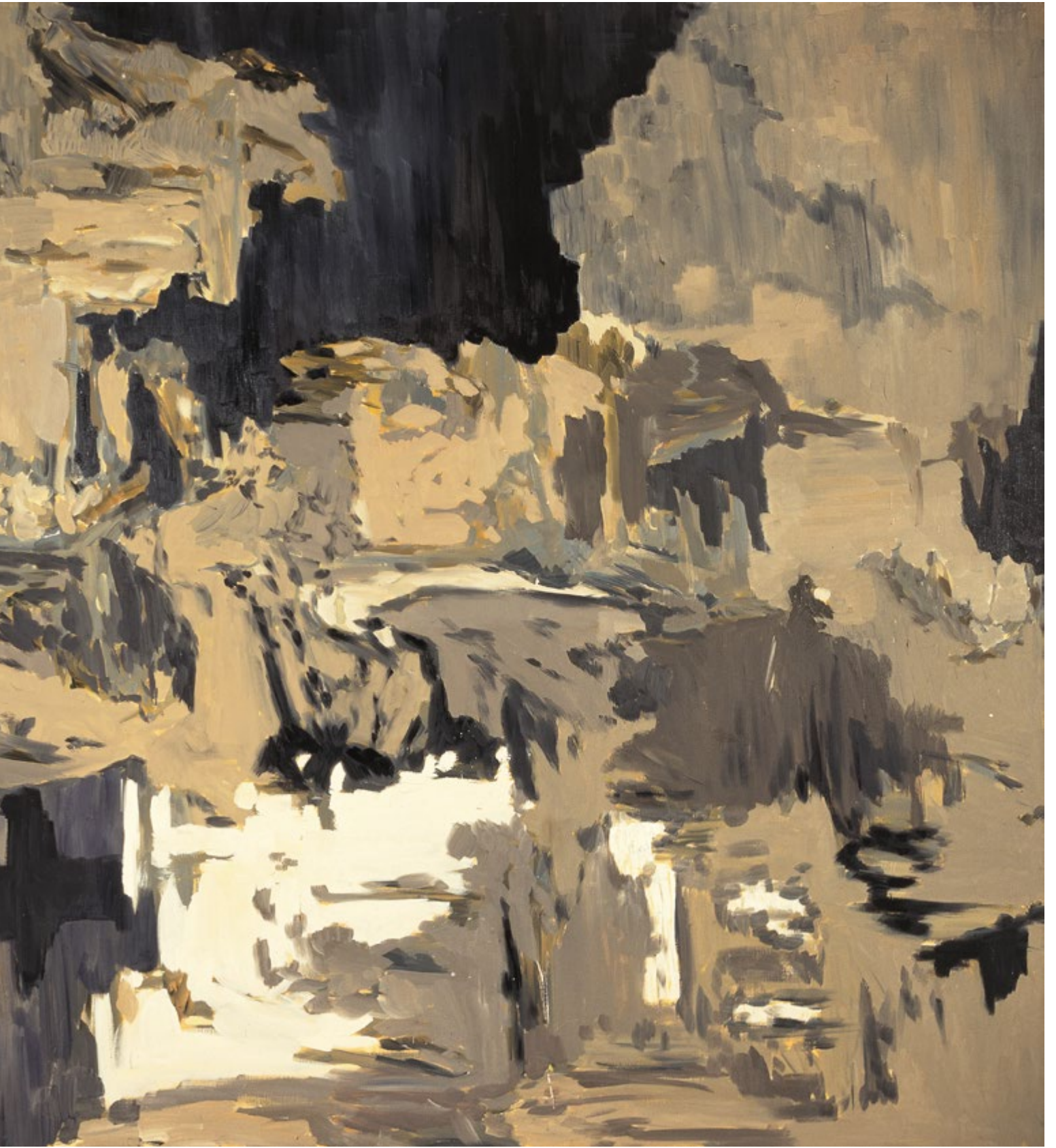
Landskabsvariation I / Variation on a Landscape I, 1997
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
Privateje / Private collection





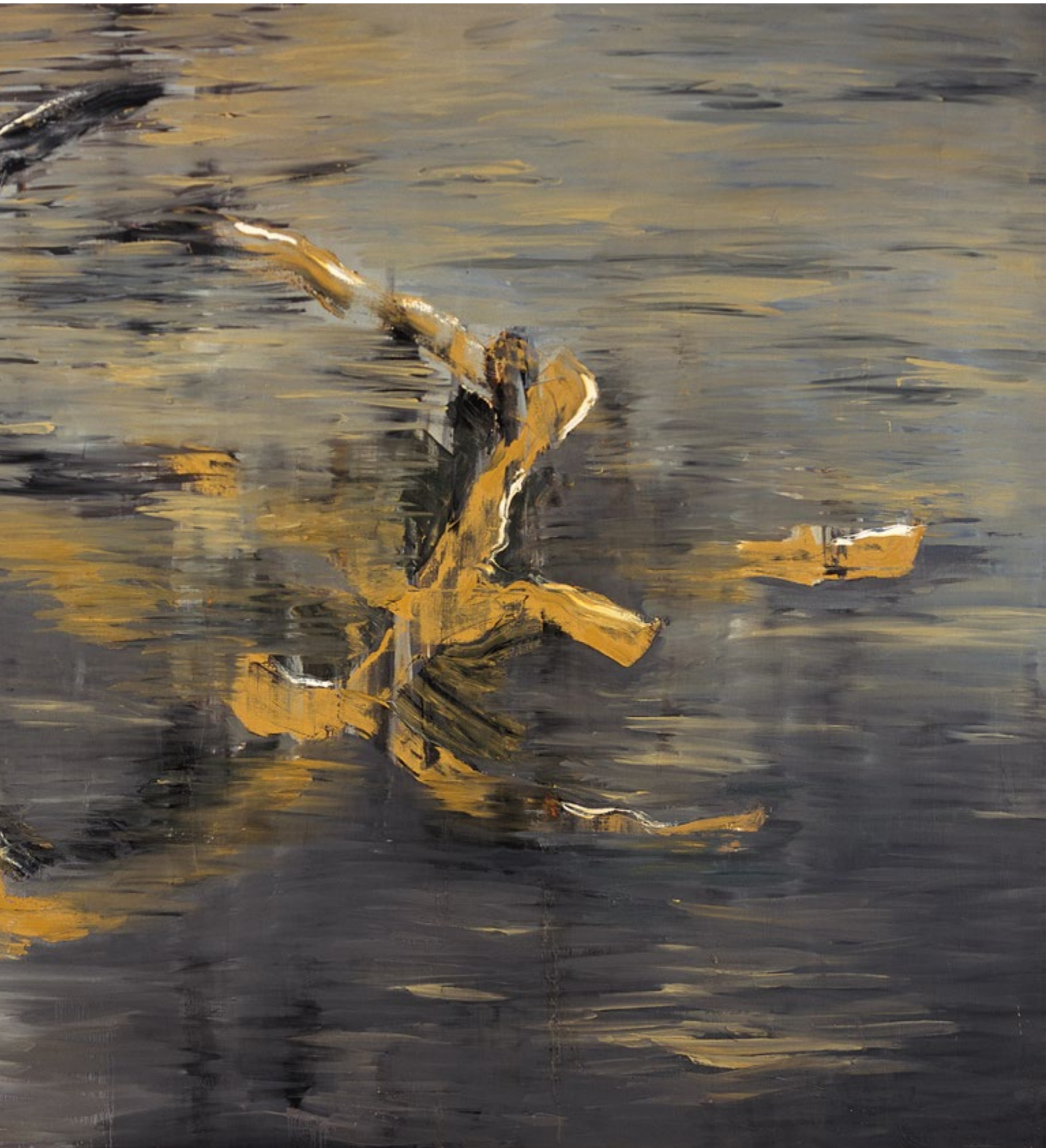
Landskabsvariation II / Variation on a Landscape II, 1997
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
Privateje / Private collection
Permanent loan the House of JP / Politiken





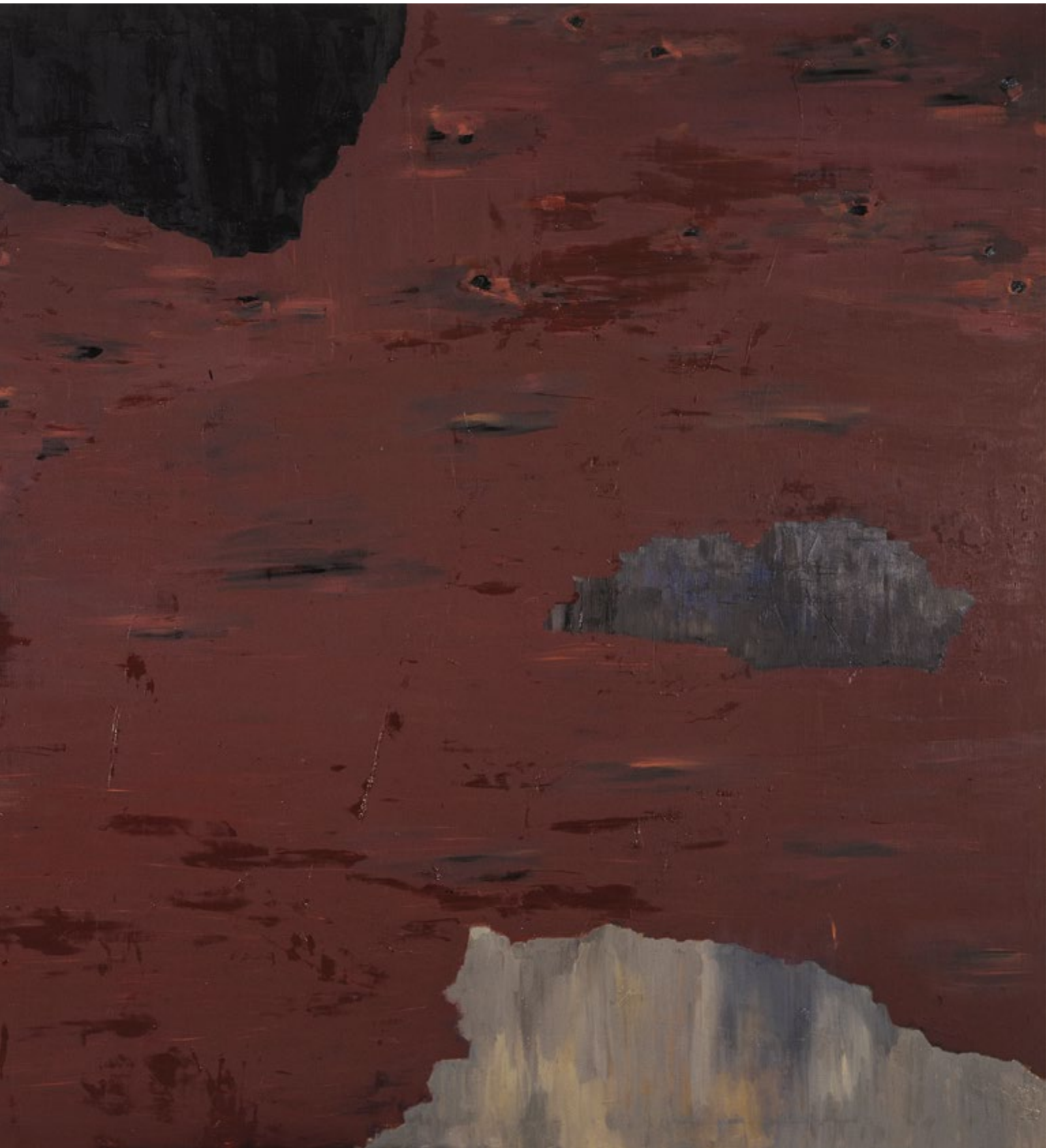
Landskabsvariation V / Variation on a Landscape V, 1997
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
Kunsten Museum of Modern Art Aalborg





Landskabsvariation VI / Variation on a Landscape VI, 1997
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
Privateje / Private collection





*Landskabsvariation IX /
Variation on a Landscape IX, 1997*
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
Dyrup A/S, Søborg







Uden titel / Untitled, 1999
Olie på lærred / Oil on canvas
130 x 100 cm
Privateje / Private collection



Uden titel / Untitled, 1999
Olie på lærred / Oil on canvas
135 x 105 cm
Privateje / Private collection



Uden titel / Untitled, 1999
Olie på lærred / Oil on canvas
100 x 130 cm
Privateje / Private collection



City Dust, 2000
Olie på lærred / Oil on canvas
140 x 130 cm
Privateje / Private collection



Ophobninger / Accumulations, 2002
Olie på lærred / Oil on canvas, 240 x 200 cm
Højesteret 2021

DEN POETISKE KARTOGRAFI

Af Henrik Wivel

Skal vi til en begyndelse genrebestemme Vibeke Tøjners kunst, må vi karakterisere hende som landskabsmaler. Hun maler efter naturen.

Landskabet har eksisteret i billedkunsten til alle tider – fra hulemalerierne og frem. I første omgang og meget langt op igennem kunstens historie har landskabet fungeret som en slags staffage i billedet. En baggrund for beskrivelsen af figurer – dyr og mennesker – i billedet. Først i den europæiske barok får landskabet en egen værdi, og i århundrederne siden erobrer det gradvist billedet som et selvstændigt rum, et sted for væren og udfoldelse af blik og tanke. I de sidste 200 år er et egentligt landskabsmaleri opstået som en selvstændig genre, der hviler på en nøje iagttagelse af naturen og dens fænomener. I samme takt er mennesket og figuren efterhånden forsvundet fra landskabet, således at naturen står rent i billedet. Som noget i sig selv, som natur simpelthen.

Dette er selvfølgelig en tilsnigelse. For intet, hverken i naturen, i billedet eller i kunstneren bag billedet er rent. Følelser, iagttagelser og fænomener kan ikke isoleres eller skilles ad. Og synes mennesket at have forladt landskabet i de sidste 200 års kunst, er det kun en formel sandhed eller synlighed. I stedet bør man tale om, at såvel landskabet som mennesket har forvandlet sig og undergået en metamorfose, hvor begges synlighed er blevet ændret. I og med denne forvandling finder sted ændrer billedets gengivelse af landskabet sig også, abstraktionen sætter ind i billedets virkelighedsgengivelse og tilsyneladende naturalisme. Dette skred finder første gang sted i den europæiske romantik i begyndelsen af 1800-tallet. De romantiske malere skabte ikke udelukkende naturalistiske landskaber, men også billeder, der spejlede deres personlighed og længsler. Hvad enten disse var ideale eller afgrundsdybe. Deres billeder var en genskabelse af naturen som følelse, en konstruktion, uanset hvor nøjagtigt, fintmærkende og loyalt, de var sanset og set. Således befinder disse billeder sig i et fascinerende punkt mellem sansning og sind, hvor interessen for naturen og interessen for maleriet ikke er til at skelne fra hinanden.

I romantikkens billeder og de moderne strategier, de afføder, sættes der et skel mellem naturen og billedet af den, som er afgørende. Naturen er, billedet bliver til som svar. Og selv om de to størrelser nok kommer hinanden ved og forstået således mødes i maleriets mellemværende, så er de væsensforskellige. Naturen findes og maleriet findes. Og det interessante i dette møde er netop anderledesheden, det forhold at kunstneren kan måle sig selv og sit i forhold til noget fundamentalt andet, som naturen er udtryk for og kunsten et svar på. Dette intrikate forhold mellem natur, kunstner og billede har eksisteret siden.

Ser vi i forlængelse heraf på en moderne kunstner som Vibeke Tøjner, så er hendes billeder således ikke 'efterbilleder' i den forstand, at de er naturalistiske og gør naturen efter i dens givne form. De er snarere 'efterbilleder' i den forstand som den tyske romantiker Goethe fremhævede i sin farvelære: de forholder sig til naturen og landskabet igennem dens aftryk af lys, struktur og farve i menneskets bevidsthed – på nethindens indre bue. Hendes billeder er således på mange måder, i forhold til naturen, til traditionen og til hendes sansnings modus 'billeder på billeder', og som sådan udtryk for en sansning af naturen og erkendelse af dens væsen, der har fostret væsentlige landskabsbilleder i mere end to sekler. Det er indenfor dette tidsrum, at landskabet gøres fri af mennesket og den fortællende staffage, men ikke fri af det menneskelige i sig selv. De menneskelige lidenskaber flyder over i landskabet, besætter og besværges det på en sådan måde, at landskabet

filtres ind i den menneskelige lidenskabsverden. Den bevægelse er i kunstens historie de sidste 100 år blevet kaldt for abstrakt ekspressionistisk. Og det er indenfor dette felt Vibeke Tøjner arbejder som landskabsmaler. Hendes kunst er abstrakt ekspressionistisk.

Vibeke Tøjner gengiver ikke verdens fænomener direkte, men omsætter dem og indskraver dem i sin kunst. Hun abstraherer. Og som kritikeren Peter Michael Hornung tidligere har bemærket i forbindelse med hendes arbejde, er det jo kun ud fra en overfladisk betragtning, at abstraktion betyder "at fjerne sig fra noget".¹ I anden forstand er abstraktionen også en tilnærmelse til det egentlige. Når kunstneren ser bort fra detaljerne, enkelthedernes akkuratess, får hun en så meget des klarere opfattelse af det som er det væsentlige, helheden. Billedets samlede sum af udtryk, hvor det indre og det ydre, verden og væsen, flyder sammen i en totalitet. Frem for at skildre enkelte dele, skildrer hun helheden i sine kompositioner, der arbejder med struktur, farve og bevægelse i et stort flydende kontinuum. I et interview med samme siger hun: "Billederne selv handler om det at male, om processer og strukturer i maleriet, om kompositioner, om hullet i lærredet, om en leg med det visuelle, en leg med det, der er tættest på dig og med det, der er længst tilbage, en leg med store flader på lærredet, der er rum, der er plads, og muligheder for bare at lave ét stort felt med en farve".² Hendes landskabsmaleri er blevet kaldt for en "poetisk kartografi",³ hvor beskueren som en slags kortlæser kan bevæge sig ind i billedet, følge dets veje og fange dets følelse, dets ekspression.

Går man fra at anskue Vibeke Tøjners billeder som en del af kunstens historie til at anskue dem som noget i sig selv, kan man sige, at hun arbejder ud fra nogle bestemte metodiske greb.

Det har undervejs i hendes kunstneriske udvikling siden debuten i 1987 været tydeligt, at hun har arbejdet med serielle forløb. Indtryk fra den eksisterende virkelighed og fra den eksisterende kunst har affødt billedrækker, hvor bestemte farveskalaer og bestemte gestus har domineret. I en serie af billeder er det de fluktuerede parallelle strøg af farve, der skaber helheden, i en anden serie er det sammenstødet af store farveblokke, der skaber friktion, og i en tredje serie er det rummet og perspektivet, der konstituerer kompositionen. Inspirationen til disse serier kan være hentet på rejser i Europa, USA eller Asien – eller lige uden for døren i det Norden, som kunstneren lever i til daglig, og i det Danmark, der udgør hverdagens virkelighed. Inspirationen stammer selvklart også fra de kunstnere i fortid og nutid, der på en eller anden måde arbejder i samme maleriske felt som hende selv, ingen nævnt, ingen glemt.

Men fælles for alle hendes billeder er deres matterede stofflighed, deres støvfarver, der vidner om hendes bestræbelse på netop at fastholde sin kunst som billeder og gøre dem fri af den glansfulde illusionisme og mulige identifikation som andet og mere end billeder. Hendes landskaber er nok poetiske i meget bred lidenskabelig forstand, men de er ikke skønne i banal forstand, og slet ikke tilgængelige som noget blikket kan fortabe sig i. Perspektivet er blokeret, rummet åbner sig ikke for blikket, og eventuelle sentimentale længsler holdes i ave. Er der det, som hun selv har kaldt "et hul" i nogle af hendes billeder, er det et forfærdende sådant, en implosion, der suger energi til sig, eller en eksplosion, der kaster unævnigheder ud i synet på beskueren.

Billedkunst kan ideelt set bestå af tre dimensioner: linie, flade og volumen. Den klassiske skulptur rummer alle tre dimensioner, maleriet savner som regel den sidste. Det opfattes af mange malere som et tab. For volumen strækker værket ud i tid og rum. Malere har forskellige måder at kompensere for dette tab på. Nogle forlener deres værk med en illustrativ fortælling af mytologisk, historisk eller anekdotisk art. Andre arbejder billedets volumen og tidslighed ind som en del af selve processen med at skabe det. Gør billedannelsen til et arkæologisk anliggende, hvor billedet arbejdes op lag på lag, og hvor aflæsningen af det på samme måde kræver en modsatrettet bevægelse, hvor oplevelsen ligger i at gøre billedet transparent, så alle lag i det bliver synlige, så tidsligheden i dets tilblivelse bliver åbenbar med andre ord.



Landskabets Rum, 2003. (Bagest: *Fald*, midt *Stilleben*, forrest *Længsel efter Hvidhed*)
Kunsten Museum of Modern Art Aalborg

Som det skulle fremgå, arbejder Vibeke Tøjner med den sidstnævnte strategi. Den mulige følelse af volumen og tid, der findes bag linien og fladen i hendes billeder, hænger sammen med hendes metodiske tilgang til dem. Dette at de kun sjældent skabes i et spontant nu (enkelte af hendes gouacher bliver til på øjeblikkelighedens vilkår), men bygges op i en proces, der indbefatter tiden og afbilder udstrækningen i selve kompositionens lagdeling af farver, linier og flader. Det giver hendes landskaber en dimension, der rækker ud over sansningens øjeblikkelighed mod erindringen og det forgangne. Det passerede – eller med andre ord: det levede liv – er en synlig del af hendes værk. Det gælder ikke mindst i hendes seneste arbejder, hvis grundstamme er karakteriseret ved denne bevidste omgang med erindring og tid – billedets tredje og i nærværende tilfælde delvist skjulte dimension.

Søger billeder lyset, er det fordi de kommer af mørket. I den forstand mimer al kunst verdens skabelse. Vibeke Tøjner har i de seneste år arbejdet bevidst med disse poler mellem mørke og lys, og nærværende udstilling danner et forløb mellem dem. Mellem det mørke indfoldede rum og det lyse udfoldede billede. Hendes værk består i egentligste forstand af fremkaldelser. Hun kalder ved hjælp af farver, linier og formsans billeder frem af mørket, glemslen og det sorte intet. "Intethed kræver form", som den tyske modernist Gottfried Benn har skrevet det tilbage i 1930'erne. Med intethedens formkrævende magt placerer Vibeke Tøjner sine billeder i tiden og indgiver dem tid. Metoden er – stort set – identisk indenfor de to dominerende genrer, hun arbejder med i disse år: dels oliepastellen, dels oliemaleriet.

Førstnævnte pasteller er blevet til på en baggrund af sort. Med en stor blød og mættet pensel breder hun et lag af sort tusch ud over papiret. Herefter tegner hun sine grenarabesker op med pastelfarver. Hun dækker gradvist, improviseret og systematisk, men fremfor alt møjsommeligt, tuschfladen – der gerne vil sky den fede oliefarve – med et fletværk af stemte farver, der understøtter og supplerer hinanden – indtil det punkt, hvor billedet bliver til som landskab, et stykke natur, formet af det indre, inspireret af det ydre og smeltet sammen i et abstrakt hele af brunt, rødt, gråt, dueblåt og hvidt. For det hvide er der. Selv siger Vibeke Tøjner følgelig, at hun "letter" sine billeder. For den sorte tusch er tyngde. Mens farvernes formarabeske er lethed. Eller i hvert fald et forsøg på at komme fri af tyngden, at skabe en historie om levet liv og insisterende kunstnerisk udfoldelse på baggrund af et altomfattende intet. Tidsligheden ligger i selve processens kadence, der er langsom og i anden forstand malende – og i beskuerens mulighed for at følge processen



Linjens Fossil, 2001. Oliepastel, gouache, tusch, 141 x 105 cm
Privateje

langs med liniernes udfletninger, sammenløb og parallelforskydninger og farvernes stadigt changerende nuancer. Der er vinterbilleder i gråt og hvidt, der er efterårsbilleder i brunt og rødt. Det er billeder, hvor det organiske vækstpotentiale tvinger formen frem. Naturen forgrener sig for blikket parallelt med, at de indre nervebaner løber som ilinger over papirets hud. Stoffigheden er overvældende, som velour, som matteret glas.

Sidstnævnte oliemalerier, som kunstneren denne gang har malet op i anseelig størrelse, følger samme spor hen over fladen og dens store mørke. Også her er begyndelsen en grund af sort farve. En intethed. En anfægtelse. Et fald. Hen over faldets mulighed spændes så nettet, gridet. Ikke at det forhindrer enhver prisgivelse, endsige indgiver maleren og hendes beskuer en følelse af sikkerhed. Men mørket overlejres af farve, af farvefelter, der maser og skubber til hinanden, af linielys, der skaber illuminationer i billedets rum. Med sine valørskalaer og hvide baner af

lys skaber kunstneren en midlertidig basis for udfoldelse. Af liv og lidenskab, af gestisk bevægelse og følelse. Hun taler selv om den hvide farve som et stof. Et klædebon, der vidner om en kraft, der engang har lyst mørket op og endnu ikke helt har forladt det. Lyset er der stadig i afsvækket form, men endnu ulmende i billedets mørke rum. For at citere en tredje tysker, Schopenhauer, kunne man sige, at beskueren ser ind i mørket igennem Mayas slør. Landskabet er derude eller derinde, og det rummer kræfter og energier, der spænder billedet op, så det hvide stof, gazen omkring den sårede krop eller universets blodbaner, får det til at bulne ud. Måske brister bindingerne. Måske vil mørket stå ud igennem gazens hvide slør, måske lader 'hullet' i billedet sig aldrig helt male over. Vibeke Tøjner letter nok sine billeder, men ikke for spænding.

Hos Schopenhauer er det kun muligt at anskue verden igennem Mayas slør, deraf lidelsen, deraf faldet, deraf melankolien. Mørkningen, der tiltager og får billederne af landskaberne til at skride og falde ind med omgivelserne. Det er en illusion at tro, at man kan se klart. Landskabet vil ikke længere krystallisere sig for blikket. Vibeke Tøjners mod ligger i, at hun som billedkunstner fastholder denne synsmåde og gør den til vores. I hendes billeder er der en struktur, en genkendelighed, som aldrig bliver fuldt åbenbaret. Kunstneren søger, som alle vi andre, at skabe en form for orden, nogle mulige snit i det organiske, det jordiske og det kosmiske ælte. Men samtidig beskriver hendes billeder også en frigørelse fra den givne orden. Den overleverede, der er gået død for blikket og konventionelt eroderet.

Nuvel, virkeligheden er til. Men bag den er det store mørke, som truer med helt at opsluge dens former. Mørket udgør risikoen ved at være til, men også tilskyndelsen. For maleren bliver landskabet aldrig mere det samme. Landskabet, det der er, er ikke nødvendigvis det, der bliver.

Noter:

1. Peter Michael Hornung i udstillingskataloget *Lyset i Kina* p. 67, Galerie Moderne, Silkeborg 23. oktober – 11. december 1999.
2. Vibeke Tøjner i interview med Peter Michael Hornung i udstillingskataloget *Landskabets Hud* p. 7, Esbjerg Kunstmuseum og Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, august 1997- januar 1998.
3. I anmeldelse ved Mai Misfelt, Berlingske Tidende 7. september 2000.

Teksten blev trykt første gang i kataloget til udstillingen *Landskabets Rum*, der blev vist på Kastrupgårdssamlingen og Kunsten Museum of Modern Art Aalborg i 2003.

UDVALGTE VÆRKER II



Fald / Fall, 2002

Olie på lærred / Oil on canvas

200 x 450 cm (i tre dele / in three parts)

Kunsten Museum of Modern Art Aalborg

Donation: Augustinus Fonden



Stilleben / Still life, 2002
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 300 cm (i to dele / in two parts)
Privateje / Private collection



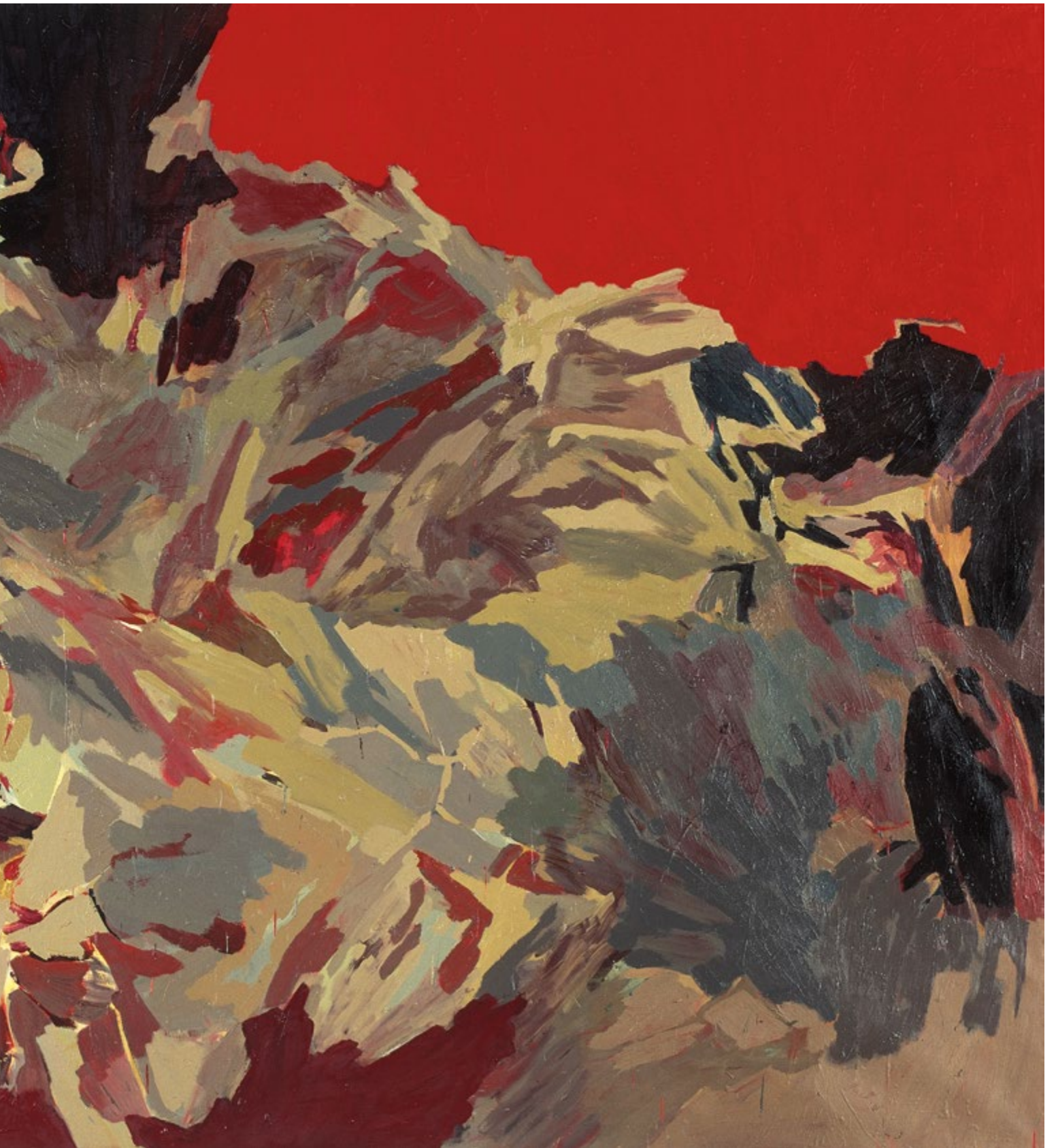


Stållandskab / Landscape of Steel, 2002
Olie på lærred / Oil on canvas
240 x 200 cm
Privateje / Private collection



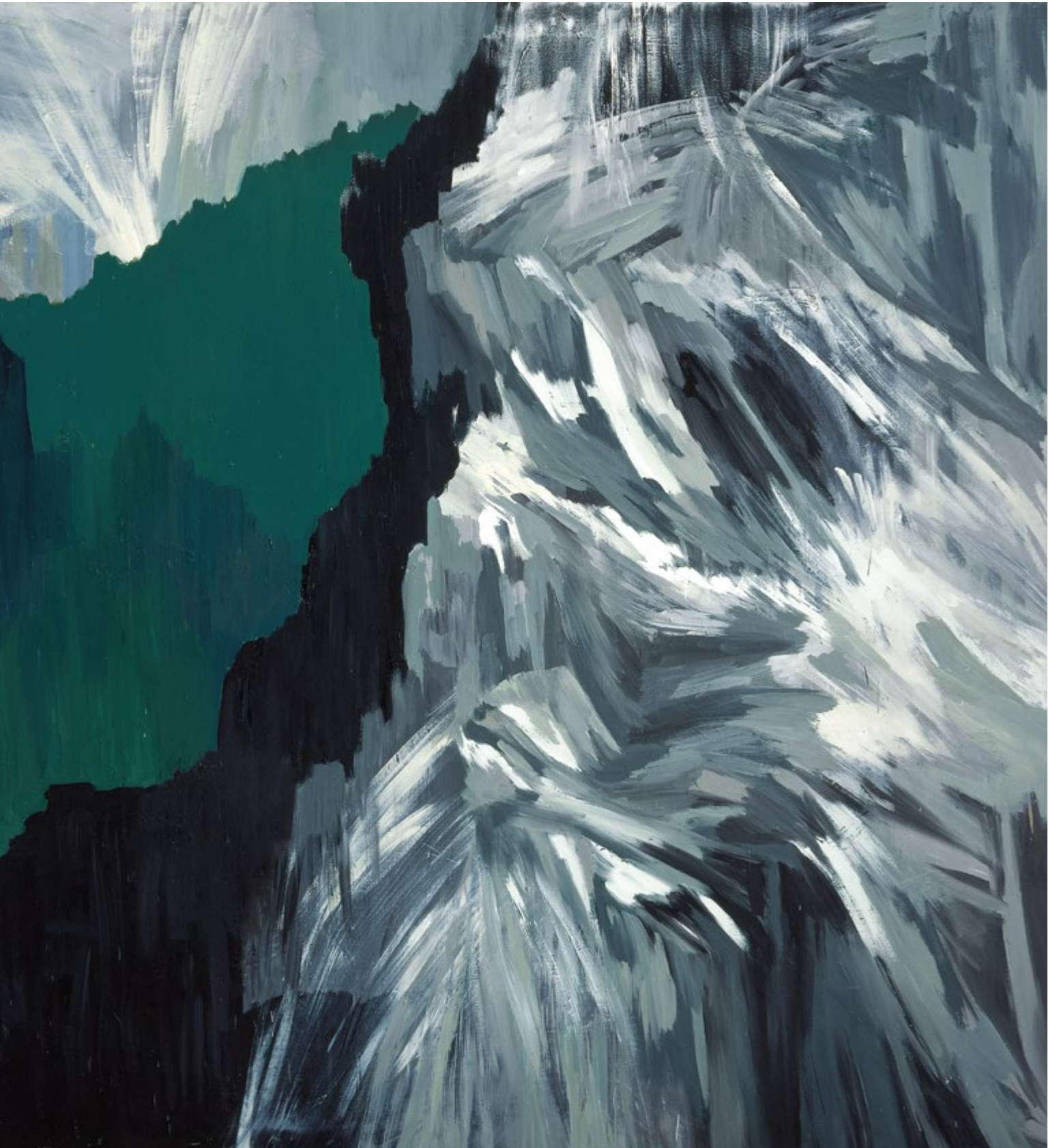
September, 2001
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
CBS / Copenhagen Business School





Landskabets Rum / Space of Landscape, 2002
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
Privateje / Private collection
Permanent loan The Danish Film Institute





Længsel efter Hvidhed / Longing for Whiteness, 2002
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 280 cm
Privateje / Private collection





Missing I, 2005
Olie på lærred / Oil on canvas
130 x 100 cm
Privateje / Private collection





Steder VI / Places VI, 2006
Olie på lærred / Oil on canvas
240 x 400 cm
(i to dele / in two parts)
Museum Sønderjylland
Kunstmuseet i Tønder
Donation: Ny Carlsbergfondet





Steder II / Places II, 2006
Olie på lærred / Oil on canvas
240 x 400 cm
(i to dele / in two parts)
Fondation Danoise, Cité I.
Universitaire de Paris 2009
Donation: Oak Foundation





Steder VII / Places VII, 2006
Olie på lærred / Oil on canvas
240 x 400 cm
(i to dele / in two parts)
Privateje / Private collection





Uden titel / Untitled, 2014
Olie på lærred / Oil on canvas
116 x 114 cm
Privateje / Private collection



*American quilt –
Remembering the Japanese Cherry Tree in Paris II, 2009
Olie på lærred / Oil on canvas
100 x 100 cm
Privateje / Private collection*



Uden titel / Untitled, 2022
Olie på lærred / Oil on canvas
85 x 85 cm



Yellow Cloth, 2016
Olie på lærred / Oil on canvas
200 x 200 cm

Drømmens Stof / The Substance of Dreams, 2017
Olie på lærred / Oil on canvas
231 x 384 cm i to dele / in two parts
Narayana Press →

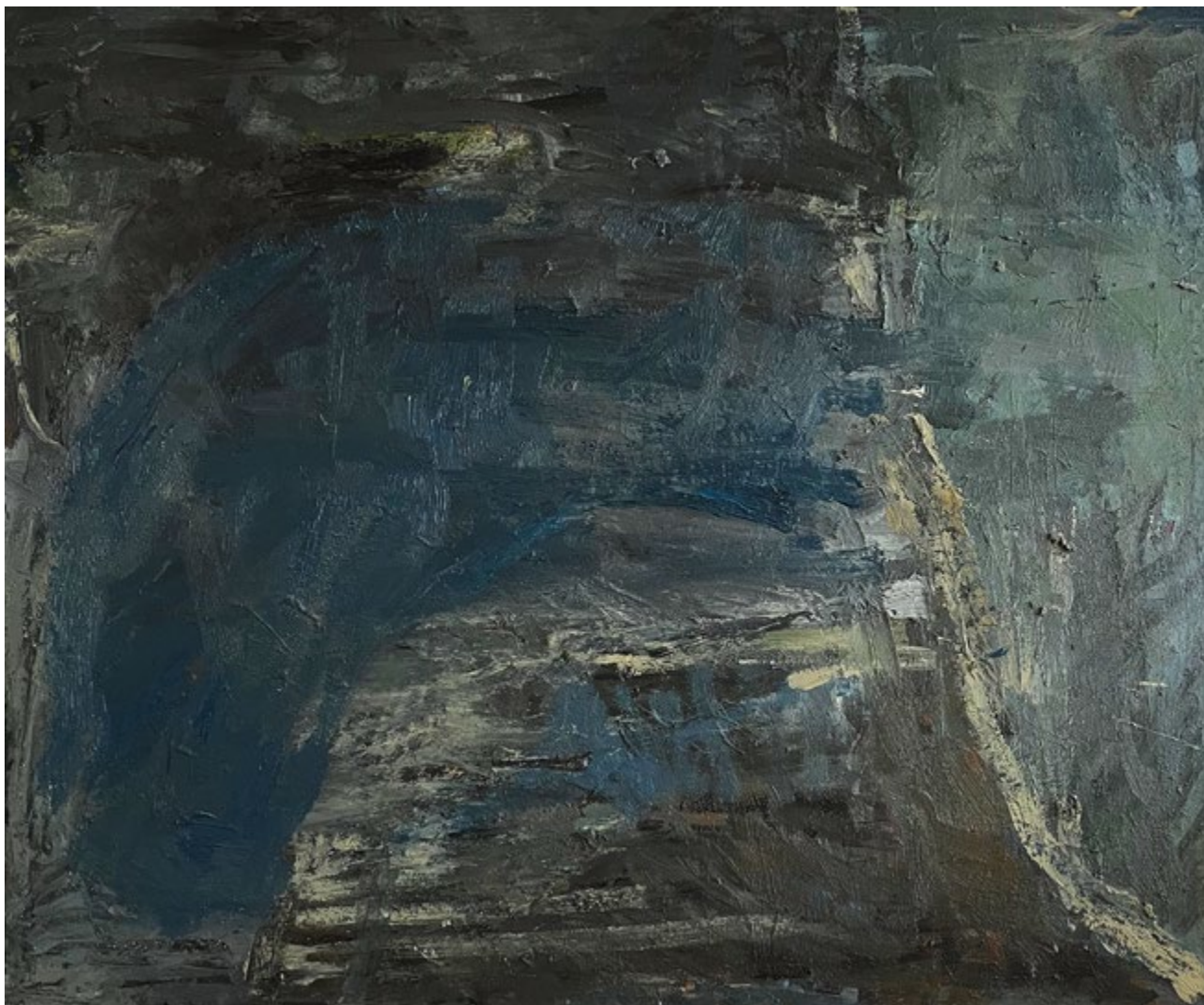






Exil / Exile, 2016
Olie på lærred / Oil on canvas
240 x 600 cm (tre dele / three parts)





Uden titel, 1989
Olie på lærred, 120 x 145 cm
Fra udstillingen *Kort*, Galerie Nord, Randers 1989
Tilhører kunstneren

BEGYNDELSEN

Af Vibeke Tøjner

En monumental arkitektur. Kølig gang med stengulv. Høje paneler. Okkermalede tunge mure, denne særlige gulbrune farve i grænseområdet mellem en statslig institution og et museum. Midt i denne tunge bygning hang en række små gråsorte billeder på væggen. Allerede på afstand, kunne man fornemme, at her var noget.

Det var på Musée de l'Armée i Paris januar 1989, en fotoudstilling: Luftfotos fra 1. Verdenskrig taget af piloter ved militære flyvninger over slagmarken ved Verdun.

Man så det hærgede område efter slaget. Nøgne marker. Jord.

Landskabet var blevet en flade, hvor skyttegravens gange løb side om side med flodernes aftegninger. På afstand fremstod de sort-hvide fotografier nærmest som abstraktioner, men tæt på blev linjer til furer og perforeringer i landskabet, som igen lignede grater fra en zinkplade, og flodernes forgreninger aftegninger på et kort. Jeg så linjerne som en skrift båret af dokumentation om krig.

Jeg ville forsvinde ind i de små billeder. Midt i museets massive arkitektur åbnede de uanselige foto-clichéer sig som små indkig i en stor mulig forestillingsverden. Jeg var tilbage i mørkekammeret, afsondret fra verden og inde i den, som fotografets linse neutralt havde afmærket. Det, der havde sat sig på glaspladen, den tids negativer.

Det var en fortælling, der lå uden for én selv, og alligevel følte jeg et mærkeligt slægtskab med dette øde landskab, den hullede mark, der på afstand fremstod som tegn, hvor en linje ikke bare var en linje, men ladet med betydning – skyttegraven – en flod ikke bare var en flod, men dén flod, der som et grid stadig gennemløb området af nådesløs natur, besmittet af krigens fortælling. Tusch, der som blod gennemtrænger et trækpapier. Det var den absolutte og nøgterne alvor og sørgmodighed, som omgav billederne.

Men der var ikke tale om en æstetisering, snarere en registrering.

Fotografierne rummede et utal af gråtoner. Detaljerne var som virkeligheden selv, set i et mikroskop. Mere virkelige end virkeligheden. Med øjet helt nede i papiret var fotografierne sære og fortættede, fordi alt var med. Det var neutrale registreringer af virkelighed og gengivelsen var absolut. Motivet rummede ikke et indbygget hierarki – eller en aktiv fortælling. Det, der var, *var* sket – og det, der var sket, skulle man forestille sig ud fra en fælles erindring.

Jeg så i nærstudier af disse små fotografier, aftegningerne i landskabet, floderne og slagmarken, et maleri, "mit" maleri, dette hærgede landskab som et uvejsomt lærred, hvor hver lagdeling af olie på lærred, med alvor og modstand, kunne blive til et sanset maleri med en erindring om noget, der var sket.

På Musée de l'Armée anslog fotografiet forholdet mellem virkelighed og abstraktion, og spejlede mine forestillinger om maleriets rum som en optik, der udgår fra virkelighedens detaljer, forankret i landskab som overordnet begreb. Et forandret landskab.

Jeg står over for lærredet. På én gang forventningsfuld og fortabt. Har tegnet og malet siden barndommen, men står nu med olien, terpentinen, penslen og de uendelige muligheder for ændring, overmaling, lagdeling, som dette medie giver.

Er igang med malerierne til første store galleriudstilling *Kort* – er nærmest ved at færdiggøre dem – og den lille udstilling med luftfotos i Paris bekræftede mig i min søgen.

At lave en form og en blå farve (se maleriet side 66). En buet form rejser sig fra nedre venstre del af maleriet og baner sig horisontalt henover fladen og mødes med en linje, der udgår fra højre nedre hjørne og afgrænser maleriets højre del diagonalt. Den blå farve anes. Oliens genskin reflekterer og blænder, så man ikke ser farverne frontalt, men i profil, fra siden af lærredet. Den buede blå form, med penselstrøg, der følger formen, er nedfældet i en stofflig masse af jordfarver, brun, umbra, brudt af lyse strejf og udvaskede linjer. På den anden side af den vertikalt-diagonale linje åbnes et felt af smaragdgrå-grønne nuancer, hvor lys og skygge skaber en afdæmpet rumlighed, der ligger i farvens karakter: den kolde grønne *éméraude* åbner et rum. Olien på lærredet ligger i bunker og klatter, klæber sammen og indlejrer i organisk langsomhed maleriets former og linjer. Maleriet fremstår som en palimpsest, en oprejst flade, der henviser til landskabet set fra oven som et kort. En forstørrelse, en flod, en vej. Slet og ret en form og en linje. En abstraktion, der udgår fra jorden.

Det var en kamp at male dette billede. Jeg vil aldrig glemme det. Alene i mørket december 1988 i et lille muret fritliggende atelier, der hørte til en legatbolig i Skagen. Et skønt sted, men isoleret fra verden og den mand, jeg lige havde mødt; jeg havde tiltvunget mig denne afstand for at male. Med drømme om familie og børn stod man dér, hvor havene mødes – usikker, uvis og dog euforisk med tanker om den kommende udstilling – nu var det hele alvor.

“Il faut s'exhiber comme artiste!” (Man skal blotte sig som kunstner!) sagde en markant fransk forlægger og gallerist ved Rue Beaubourg, da jeg under endnu et arbejdsophold i Paris, september 1989, vovede at gå forbi og vise nogle tegninger – “Man skal vise sig, og det kan De gøre bedre”; men turde jeg vise “mig”? Jeg skubbede maleriet foran og fortsatte.

Jeg oplevede i begyndelsen en slags angst for maleriet, for det at udtrykke, for senere at erkende begrebet billedets iboende modstand som et vilkår. Ville undgå det “kulørte” - for mange primærfarver samlet i ét maleri syntes at ophæve spændingen i det; ville undgå det dekorative, bryde med “yndigheden” i tidlige akvareller; undgå formens tydelighed og det figurative, troede på det abstrakte udtryk.

Der var mere, jeg vidste, hvad jeg ikke ville, end, hvad jeg ville. For igen at erfare, at viljen er en mærkelig størrelse i forhold til maleriet. Det, jeg søgte, var at få formen til at fremstå uden støj. At fæstne forestillingen i en enkelt farves underspillede forarbejdning, nedsunket i jordfarvernes utallige gradueringer.

Som hvis maleriet rummede en ærlighed – en iboende væren – og uafhængighed af én selv. Som hvis maleriet rummede en vilje – en egen retning – man kunne kaste sig ind i og følge.

Det er stadig det, det handler om. Begyndelsen af maleriet, som en bevægelse fra det underbevidste, og alt derefter hårdt arbejde med lærredet, og et forsøg på at lade billedet komme til syne uden falbelader.

Dette afdæmpede, men umiskendeligt stofflige, maleri blev valgt til Kunstnernes Efterårsudstilling i oktober 1989 – og en anmelder, som havde set mine tidligere farvestrålende billeder *Canyons* fra 1988 noterede, at “VT kun er repræsenteret med ét mørkt billede” – men jeg tænkte ved mig selv, at de kunstnere, der havde siddet i censuren, havde set maleriet og kampen i det.

Vestersøhus 25. februar 2022 / notater 1989.

ENGLISH VERSION

A DIALOGUE ON LOCALITY

By Lars Erslev Andersen



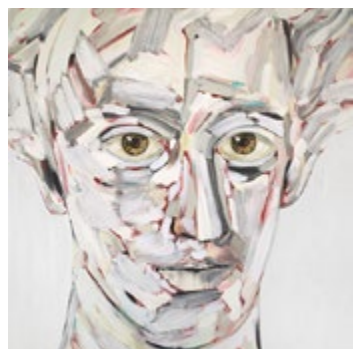
Crown Prince Frederik, 2001
Museum of National History,
Frederiksborg Castle

LARS ERSLEV ANDERSEN: In your paintings, you seem to work with variations on the same themes: place, landscape, territory, what appears when blurred or painted over, portraits that are not expressions or depictions of the subject's soul but studies in the singular aesthetics of the face, the skin as a landscape or place. That's why I think of the term "locality" when I look at your paintings. They are studies of how your gaze, perception, experience of a place – a thicket, a piece of fabric, a landscape or, indeed, a face – is transcended into what I would call aesthetic experience, an event capturing and storing the aesthetics of a place as the material you work with and study in your paintings. Accordingly, memory plays a major role in your painting. Not the memory of a specific place in its physical appearance, but the aesthetic experience as a material stored somewhere in the mind.

VIBEKE TØJNER: Yes, I can recognize my work in that description, but I would also like to stress that I seek to express a kind of "soul", an aspect or likeness in the portrait.

LEA: I understand. It is because of the memory of the aesthetic experience derived from the perception of a place that I posit the somewhat contrived concept of "locality", or "localities", to describe your painting, whether it involves impressions of nature, territories or faces. Your paintings are not about representing objects realistically, but about working with the likeness generated by the aesthetics of places as an event stored as imaginary objects in the mind, more accurately in the unconscious, where they constitute a reservoir of aesthetic material conjured and studied by painting. So, I contend that your style of painting is abstract realism. I also imagine that you don't always have an exact idea of what you are going to paint when you face the blank canvas and make the first brushstrokes. Painting is working both with the canvas and the unconscious?

VT: That's the way it is. I see images in my mind's eye, but I start from scratch on the blank canvas. The first strokes are soft or broken formations, an organic basic structure. The beginning of a painting is like writing originating in the unconscious and travelling through the body, from the arm to the hand and into the brush, like the process of Chinese calligraphy. Everything after that is about working with what is on the canvas, how you look at it, your decisions, imagination, and memory.



Doubt, 2013
Les Visages de Kierkegaard
Private collection

LEA: The aesthetic experience is an event derived from the perception of a place, embedded as imaginary objects that are stored in the unconscious. This is a process of abstraction. The imaginary objects insistently taking shape in the meeting of your brush and the canvas. This is a process of concretization.

The place of this perception be it a landscape, perhaps seen from a plane, a city park, a piece of falling fabric, a paper bag blowing in the wind, a face – produces abstractions that are embedded as imaginary objects. This is the material of the painting, produced by concretion and taking shape in the artistic process. Locality is a term for the transcendence of a place into an aesthetic object concretized in the artistic process of painting.

VT: Yes, in a strange way an aerial photograph of a World War I battlefield I saw more than 30 years ago at an exhibition in Paris can latch on and become entangled with my earliest views and sensations of landscapes as a child, charting a future course for my painting – even into the core of a painting’s inception and the texture of the canvas.



The Face of Camus II, 2013
Bibliothèque Sainte-Geneviève, Université Sorbonne Nouvelle Paris 2021

LEA: As a concretization of the imaginary object initially formed by an abstraction of the sensation of a place, a connection exists in the form of the likeness between the painting and the specific place. This connection is embedded in the painting as a series of directions or bearings that make the individual painting what it is as a composition appealing to a specific reception of it. In a way, this is a repetition of the aesthetic experience concretized in the painting. As a work, the painting indicates a fascinating connection between identity and difference. Repetition is a quirky concept embracing both identity and difference. We know this from the repetition of, say, the game of chess, which is always the same, insofar as it always adheres to the same rules that determine its character or nature, if you will, that make it that specific game, chess. The rules are not up for negotiation. This is the identity or sameness of the game. But no individual game is the exact same. Differences always creep in because of both temporality and the shifting of space. Your painting is not a game! Your paintings set their own rules in the concrete way they are painted, in the brushwork, between what simultaneously appears and is blurred, the colours that refer to both the place and the aesthetic experience, and that, in the concrete work, are not up for negotiation. The painting is a concrete study in temporality and spatiality. The work is the same, but each time it is experienced, it is in a different time and place, marking a difference. The work articulates experiences with temporality and, yes, locality.

VT.: My painting originates from a notion that the potential of another image exists behind the “veil”, the foreground, which I seek to bring out. The introduction of your concept of “locality” gathers up this endeavour, my continuing to seek out the place, or places, I want to convey that are stored in memory and always shifting in new series of paintings. Indeed, it is this search that drives me to paint. However, painting itself is the space of reality, tangible, whether it is derived from a memory or a dream.

LEA: The work is always perceived, sensed, experienced differently, and so is simultaneously always the same and every time seen anew as something else. Every time the painting is seen, it is new and different, and every time it is a repetition. As an event, this repetition is always both identical and different. Something similar is familiar from music, where the musical composition enshrined in the system of notation entails that the same piece of music is being played, but always differently. Correspondingly, the individual painting is essentially an infinite series of repetitions

of the same things, always denoting difference. This description of your painting process, the transformation of the place, applies to the creation of the individual work. The diversity of your painting stems from every work being based on an infinite reservoir of memory images, subject matter, imaginary objects, that are explored in the work.

Painting as a concretization of the imaginary is a repetition of the place, but never in the same way. The paintings are variations on the aesthetic experience as an event. They are series of repetitions indicating displacement and difference, and, in turn, essentially repeating the history of painting as repetitions that enable us to experience what the German philosopher Theodor W. Adorno calls the “non-identical”.

The imaginary object is above all the repetition of a memory image recreated in art. It is the specific aesthetic experience that inspired the painting and is, so to speak, repeated on the canvas. What is interesting about a memory image is that it is unique and tied to a place. If, say, a tarpaulin is the object of your gaze, creating an aesthetic experience, that constellation cannot simply be moved to another physical location. You might find a similar tarp and arrange it similarly somewhere by the Lakes in Copenhagen, but it would not be the same, by any means. The reason being that one is an unintentional, unconscious relationship between you and a place that produces a certain meaning, while the other is a deliberate arrangement made by you in a place of your choice that you modify. You could say that one is an aesthetic experience, while the other is dominion of nature. The memory image can be recreated in art, but surely the specific aesthetic experience that inspired the artistic labour is what is repeated on the canvas. The process is complex because it combines reason and emotion in an experience that can be repeated by establishing a new relationship between the artist and the canvas and other materials, and only the artist can know or sense when the transformation from a memory image to an artwork, which is ideally capable of imparting an aesthetic experience to the beholder, is complete. What is unique about repetition is that both the time and the place, i.e. the space, are always different. The wonder is that the artwork, if successful, becomes timeless all the same as a possibility of infinite repetitions that always establish the same relationship, but differently each time, repeating the same things in a new way. Memory, temporality, places, identity, difference and repetition are parameters of your painting, imparting an aesthetic experience that can be repeated: locality.

Variation on a Landscape VIII. 1997 (See page 10)

This painting is an interesting example of locality. The original location is a volcanic landscape in Washington State, transformed by the painting process into a place in the woods, where light appears, refracted. The two places look alike but are also very different. The sensation of the landscape in Washington engenders the one in the painting, mixed with glimpses of memory. (LEA)

Longing for Whiteness. 2002 (See page 48-49)

Far from a flat plane, this painting is a precise and beguiling investigation of the painterly space that emerges when the first rendition of the painting is pushed back by a descending piece of fabric. Painted on top, the fabric sustains the actuality of the abstract image as abstract realism. (LEA)

Places VI. 2006 (See page 52-53)

A painting on two separate canvases metaphorically tied together by a knot is another way to express locality, in this case by actual duality. The separation of places is pushed back by the knot, which, out of desperation or deliriousness, ties the places together, representing equality in the difference of separation. (LEA)

Doubt. 2013 (See page 70)

Kierkegaard's face is an allegory of doubt. Not of Kierkegaard's own doubt or interpretation of doubt, but of the concept of doubt, expressed by white painted over red, the cold whiteness of the background contrasting the warm whiteness of the face. Kierkegaard's face visualizes doubt, not as Kierkegaard's doubt but as a universal condition. (LEA)

SKIN OF LANDSCAPE

By Peter Michael Hornung

Mount St. Helens in the Cascade Range in the south-western part of the State of Washington had not been heard since 1857. For more than 120 years the volcano had been silent, apparently extinct. In the beginning of 1980, however, there were new signs of activity.

On May 18, 1980 it happened. The volcanic eruption was the most violent one in America in recent times. The top of the volcanic mountain was nearly blown off by the explosion which was five hundred times stronger than that of the Hiroshima bomb. The explosion could be heard at a distance of 150 km.

The mountain, which used to be strikingly beautiful, subsided and lost the top 400 metres of its 3000-metre summit. A cloud of flames, ashes, and gases boiled upwards and soared to a height of 19 kilometres. When the cloud – and the lava – returned the landscape as well as the scenery changed. The snow on the mountain's flanks melted into the masses of rocks. All life was extinct within an area of 180 square kilometres. The static electricity generated at the explosion was powerful enough to set a forest on fire.

In 1982 the whole area was proclaimed a National Volcanic Monument. Here science got an opportunity to make research into the way in which organic life would gradually return to the place. And it came. Within a short time more than half a million people visited the place. They came to see something reminiscent of what Judgement Day might be like, and to feel the beginning of the world.

In February 1995 Vibeke Tøjner and her husband went to Northwest America. On that journey she saw Mount St. Helens and the enormous *blast area* around the volcano for the first time. The impression excited her imagination and evoked pictures. And thus Mount St. Helens was the precondition for the pictures she painted in the spring of 1997 when she was invited to work at Statens Værksted, Gl. Dok. (A national workshop for Danish artists). The present exhibition is a result of both the journey and this invitation.

The confrontation between nature's power and man's impotence is a basic idea in Romanticism. Therefore volcanic eruptions are a motif which are associated especially with the Romantic Movement. Few natural phenomena are more dignified and inspiring than the raging greatness let loose by nature when man loses his control of nature and nature loses control of itself. J.C. Dahl, the Norwegian artist, painted Mount Vesuvius in eruption. And John Martin, the strange Englishman, painted natural catastrophes in his apocalyptic tableaux. They were Romanticists. Today's artists do not look to Romanticism. They are more likely to shy away from it. They prefer to see all experiences of nature through a filter of irony. Vibeke Tøjner detaches herself from this ironical attitude which tries to make experiences equivocal and ambiguous in order to tame them intellectually. To her distance is something else. The experience of what she had seen was intensified by the distance to her home and to all that was wellknown and familiar to her. Vibeke Tøjner soon realized that to her the essence of the experience was not the eruption itself. Neither had she seen the explosion in reality, only in photographs. It was the landscape left behind by the explosion which filled first her mind and then her sketch books. It was the traces of the interior of the earth itself that could be transformed into pictorial art. She had the feeling that it was not she, the artist, who had actually approached the landscape, but the volcanic landscape which through its transformation had approached pictorial art. It had become more abstract and



Variation on a Landscape III, 1997
Oil on canvas, 200 x 280 cm
Niels Ebbesen School

simpler than other landscapes, and through its abrupt metamorphosis it had approached the basic conditions of painting itself. An artist, she says, finds it difficult to be inspired by a sunset or a snow-capped mountain. These motifs are trivial and worn out. The eroded, volcanic, and lava-covered landscape, on the contrary, offers a potential of pictures not yet painted. These are the pictures she has tried to paint. Not by painting the landscape itself, but by painting a series of pictures inherent in a landscape which belongs to the volcano as well as herself.

Vibeke Tøjner, how is it possible to transform nature's expressions into paintings that are fundamentally abstract non-figurative? What part of your experience could be utilized artistically?

To me there is an abstract dimension in nature. In a way it is connected with both perception and feeling. I explore and exploit nature. I look at it to be able to extract an essence of it, and in order to get material for different pictures from it. My experience of Mount St. Helens for instance. It was a strange experience. I felt as if I were driving about within a big painting, a gigantic Anselm Kiefer canvas. Nature had lain down. Trees had blown over and been burnt. The trunks lay embedded in the ground like signs and lines, and the colours that I call "non-colours" pervaded the area: sand, black, dark colours. The experience actually made me think of a children's book which I was quite mad about when I was a girl. "The Cat's House" it was called. It was a story about some children who entered a big house with many different rooms. In one of the rooms the children came across a woman who was weaving a rug. And when crossing the rug they got inside it and right into the middle of the picture on it. The rug came alive, and all of a sudden they were rowing a little boat. In another room they came across a former captain. In this room they went up a staircase and all at once they were out at sea on a ship. There was a storm and they

were in the middle of it all. It was a fantastic book. I got a kick out of it when they went from one room to another. The same thing happened to me when I saw the volcano area. It was as if I were suddenly in the middle of a canvas with all the types of colours that I am enthusiastic about myself. Not garish colours such as red, yellow, and blue. But colours with all the delicate and fine shades that may be present in grey, white, sand, black, and ochre broken by a few blue colours – the extremely clear blue colours of the water in the landscape. After the volcano had devastated its surroundings and caused havoc, water was the only life-giving phenomenon in the blast area.

You once said that you perceive the canvas as a skin and that you are fascinated by this link between canvas and skin. You have also referred to your paintings as “enclosed rooms”. But how can a painting associate simultaneously to “skin” which is surface and to “enclosed room” which is an idea that implies something three-dimensional?

I personify the canvas by establishing a sensuous relationship to it. It is as if I said: this is a canvas. I have to possess myself of that. Skin is vulnerable, and you can leave marks on its surface. A canvas is white and you can paint on it. It is sometimes said about a picture that it has “body”. In this case “body” becomes a personified metaphor. In my opinion a painting is structured as if it really were a three-dimensional object. Like a kind of sculpture on which clay is splashed on to clay and formed.

Some paintings are ethereal, lyrical, simple like drawings. Other paintings are more visibly three-dimensional and gain a heaviness due to the many layers of colours. When painting, you are not bound to one conception.

How do you want your paintings to be read? As a continuous tale, a chain of associations in which one picture prepares for the next one? Or as a number of possible, individual answers to questions you have asked yourself after your journey to North-America?



Skin of Landscape, 1997
Kunsten Museum of Modern Art Aalborg

Well, I would like the paintings to be read as individual answers. The trip to North-America set me going and made me feel like making such a big exhibition. The trip started the process. But the paintings deal with the act of painting, with the process and structure of paintings, with compositions, with the hole in the canvas, with a play with visual means, with a play with what is closest to you and furthest away from you, a play with the big surface of the canvas. There is space, there is room and the possibility of just making one big field in one colour, just as in the children's book I told you about. You moved across the rug and you almost became one with it. In the same way you can move across the canvas because with its physical size it creates a world in itself. To be able to experience the paintings you have to be further away, than what is usually necessary when looking at smaller paintings, but I still believe that the possibility of an intimate experience is there.

The process, however, is not just a physical one. It is also a psychological one. You are smaller in proportion to the painting when facing it. And your movements while painting are often bigger than you are yourself. There is room and space in the painting, and for that reason the room does not feel closed, and you can move about freely. But at the same time you have to hold on to all edges and sides so that you do not let go of a single thread. You must not lose the feeling of the unified whole. I suppose that in a painting there is always a core around which everything else rotates.

What did you learn from this project? Have the paintings changed you in any way? What will you be able to do now that was not possible earlier?

Already after the experience on Mount St. Helens I imagined what pictures I was going to paint. At an early point I had made a few sketches and I had a lot of ideas. Standing in front of such big canvases you know neither where you are heading nor what the paintings will end up like. In some way you should not know it either. If you did, the painting would become an act of will. Nevertheless, it turns out in a strange way that the sketches and the ideas you have for a picture do not evolve from your imagination as the painting you had intended, but suddenly turn up in another painting when you paint over. The process has given me an idea of what kind of pictures I wish to and must paint. Under the final paintings there are several others that I have made an attempt at previously. The fact that I have painted with such intensity – also physically on such big canvases – has given me a number of visual experiences. It has shown me what possibilities I have within painting and what I want to paint.

But the pictures have to be through a wringer before they yield anything. I think it can be compared to the idea of remembrance – 'l'après-coup' in Proust's sense of the word – that remembrance develops and becomes abundant because what happens has already happened before and belongs to another time, that our remembrance thrives by virtue of this distance in time. Things are never experienced so strongly when they are close to us and just around us. Longing is part of this, too. My journey to North-America impressed me so deeply because I was so far away from every thing that I knew. This intensified all impressions. The impressions of the Columbia River, of the grass, and of Mount St. Helens. In The Cascade Range, Washington.

The text was first printed in the catalogue for the exhibition *Skin of Landscape*, Esbjerg Art Museum and Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, 1997.

POETIC CARTOGRAPHY

By Henrik Wivel

If we set out to characterize Vibeke Tøjner's art, there is no getting around pigeon-holing her as a landscape painter, since she paints from nature.

Depiction of landscape has existed in pictorial art at all times – from the cave paintings and onwards. From the beginning and till very late in art history landscapes have provided the background for the description of figures – animals and humans – in pictures. Not until the European Baroque period is the depiction of the landscape acknowledged on its own merits, but in the following centuries it has gradually developed into an independent room for visual and mental self-expression. Over the last 200 years landscape painting has become an independent genre resting upon the close observation of natural phenomena. Accordingly, humans and figures have gradually been ousted from the landscape till nature finally prevailed in the picture, as something in its own right, as nature, pure and simple.

Of course this is a misrepresentation of facts. Nothing, either in nature, or in the picture or in the artist is pure, i.e. feelings, observations and phenomena cannot be isolated or seen separately. And though human figures seem to have been evicted from the depiction of landscapes over the past 200 years, this is only a semblance of the truth. Instead we ought to talk about both landscape and man as phenomena that have changed and gone through a metamorphosis changing the visibility of both. In accordance with this transformation the representation of the landscape in the picture has been changed as well, abstraction begins to leave its mark on the rendering of reality and apparent naturalism of the paintings. This development takes place in European Romanticism at the beginning of the 18th century. The romantic painters created not only naturalistic landscapes, but also paintings that reflected their personalities and longings at the same time, regardless of their being ideal or abysmal. Their paintings depicted a recreation of nature seen as an emotion, as something construed, no matter how precisely, sensitively and loyally the motif had been seen and perceived. Thus these pictures exist in a fascinating borderland between perception and emotion where the interest in nature and in painting are indistinguishable from each other.

In the Romantic pictures and in the modern strategies they evoked, a crucial distinction is made between nature and the depiction of nature. Nature is there, and the picture is created as a response to it. And even though the two phenomena are thus relevant to each other, and even meet in the painting process, they are still basically different. Nature exists, and the picture exists. The interesting aspect of this meeting is inherent in the difference between the two. The fact that the artist is able to relate herself and her universe to something fundamentally different which is expressed in nature, and which may find an answer in art. This intricate relationship between nature, artist and picture has existed ever since.

If, in continuation of this, we look at a modern artist like Vibeke Tøjner, then we cannot look at her paintings as 'after pictures', i.e. they are not naturalistic and do not imitate nature in its given form. They should rather be regarded as 'after images' in the way Goethe, the German romanticist, pointed out in his *chromatology*: they relate to nature and landscape through the imprint on the human mind, i.e. imprints of light, structure and colour on the mind's eye. Seen in relation

to nature, to tradition and to her mode of perception, her paintings are ‘pictures on images’, and seen in this way they reflect perception of nature and cognition of its essence, which have produced important landscape paintings for more than two centuries. Within this span of time landscape painting has rid itself of human beings and narrative content, but not detached itself from the human aspect as such. Human passion permeates the landscape, takes possession of it and subjugates it, entwining the landscape with the world of human passion. This development over the last one hundred years has been called abstract expressionism, and in this field Vibeke Tøjner works as a landscape painter. She is an abstract expressionist artist.

Vibeke Tøjner does not reproduce the world’s phenomena directly. She transforms them and applies them to her works. On an earlier occasion Peter Michael Hornung, the art critic, said about her work that only seen from a superficial point of view does abstraction mean “moving away from something”.¹ Abstraction also implies getting close to the essence of things. When the artist disregards the particulars, the accuracy of the details, she achieves a much clearer notion of what is essential, ‘the totality’, i.e. the picture’s total amount of expressions where the inner and outer phenomena, world and essence, coalesce into a totality. Rather than depicting the single parts she depicts the totality in her compositions, working with structure, colour and movement in one big, flowing continuum. In an interview with Peter Michael Hornung she says, “The pictures also deal with the act of painting, with the painting process, with the structures, with the compositions, with the hole in the canvas, with the playing with the visual effects, playing with what is closest to you, and what is furthest away. A play with large canvas surfaces – there is space, there is room, and there are possibilities of making just one big colour field.”² By an art critic her landscape painting has been called a “poetic cartography”³ where the viewer can move into the picture, follow its road and catch its mood, its expression.

If we leave the historical aspect of Vibeke Tøjner’s pictures, and look at them in their own right, she might be said to have a special methodical way of working. Considering her development as an artist since 1987, it is obvious that she has worked with serial sequences. Impressions of reality and of existing art have resulted in series of pictures where certain ranges of colour and certain gestures have dominated. In one series of pictures the fluctuating parallel brushstrokes create the general impression. In another series the collision of large fields of colour produce friction, and in a third space and perspective constitute the composition. The inspiration for the series may have been found on travels in Europe, in the U.S.A, in Asia – or just beyond the doorstep in Scandinavia or in Denmark where the artist spends her everyday life. Obviously, she is inspired by artists in the present and the past, who are and have been working within the same sphere of painting as herself, no one mentioned, no one forgotten.

But all her pictures share a frosted, tactile texture, and the dusty colours are evidence of her efforts to maintain her art as *pictures* and steer them clear of brilliant illusionism and possible identifications beyond that of being pictures. Her landscapes may well be poetic in a wide, passionate sense of the word, but they are not beautiful in any trivial sense, and not at all accessible as a place where the eye can wander off and get lost. The perspective is blocked, space does not open to one’s eyes, and possible sentimental longings are reined in. If we find what she herself has called “a hole” in one of her pictures, it is an appalling one, an implosion sucking the energy, or an explosion hitting the viewer smack in the face with unmentionables.

Ideally, pictorial art consists of three dimensions: line, surface and volume. In classic sculpture we find all three dimensions, whereas the last is usually missing in painting. Many artists experience this as a loss, because volume expands the work of art in time and space. Painters compensate for this loss in different ways. Some add an illustrative story to their work – historical, mythological



White Inception, 2012. Søllerød Sognegård 2021
Donation: Bjørn Høi Jensen

or anecdotal. Others try to include volume and time as part of the creative process itself. The making of the picture becomes an archaeological matter adding one layer on top of the other, and afterwards the reading of the picture demands the same operation in reverse, where the experience is to make the picture transparent, so that all the layers will become visible, which means that the time incorporated in the creation of the work of art will be evident.

It is obvious that Vibeke Tøjner works according to the strategy mentioned above. The possible experience of volume and time that can be found behind the line and the surface of her pictures is connected with her methodical approach to them. They are seldom created spontaneously, but built up through a process incorporating time, and given volume through the actual layers of

colours, lines and surfaces of the compositions (a few of her gouaches, though, are created at the conditions of the moment). This gives her landscapes a dimension that transcends the moment of perception towards remembrance and the past. Past experiences – or in other words life that has been lived – have left visible marks on her work. This especially applies to her latest work whose basic elements are characterized by this deliberate way of dealing with remembrance and time – the third, and in this case only partly hidden, dimension of the picture.

There are pictures that will seek light because they originate in darkness. In this sense all art imitates the creation of the world. In recent years Vibeke Tøjner has worked deliberately with the poles between darkness and light, and the present exhibition shows a sequence from this work, i.e. the dark room folding inwards, and the light unfolded picture. In her works Vibeke Tøjner ‘calls up’ pictures from darkness, oblivion and nothingness by means of colours, lines and sense of volume. “Nothingness demands form”, Gottfried Benn, the German modernist, wrote in the 1930’s. Through the form-demanding power of nothingness Vibeke Tøjner places her pictures in time and endows them with time. The methods used within her two prevalent genres, the oil pastel and the oil painting, are practically the same ones.

The above-mentioned pastels have come to life on a background of black. With a big, soft and saturated brush she spreads a layer of black Indian ink across the paper. She then draws her arabesques of branches in pastels in an improvised and systematical, but above all laborious way. She then gradually covers the surface of Indian ink – which wants to repel the rich oil paint – with interlacing layers of matching colours that support and complement each other. She keeps on doing so till the picture is formed like a landscape, a bit of nature formed by her mind, inspired by the real world and melted into an abstract totality of brown, red, grey, light blue and white. Indeed, white is also there.

According to Vibeke Tøjner she adds lightness to her pictures. The black Indian ink lends weight to the picture, whereas the arabesques of colours add lightness, or is at least an attempt to avoid weight, to create a story about life that has been lived and about an artist insisting on creativity against a background of universal nothingness. The element of time is present in the cadence of the process itself, which is slow, and in another sense of the word graphic – and in the viewer’s possibility to follow the process along the interchange of lines, convergence and parallelisms, and the constantly shimmering nuances. There are winter pictures in grey and white, there are autumn pictures in brown and red. There are pictures where the organic potential of growth creates the form. Nature is branching out in front of our eyes parallel to the nerve fibres running like ripples across the skin of the paper. The texture is overwhelming, like velour, like frosted glass.

The above-mentioned oil paintings which the artist has blown up into considerable size for this exhibition follow the same track across the pitch dark surface. Here, too, the priming is black. A nothingness. A scruple. A fall. A chasm. Across the chasm and the possible fall the net is stretched, the grid. It neither prevents abandonment, nor does it inspire the painter and the viewer with a feeling of safety. But darkness is overlapped by colour, by fields of colour struggling against and pushing each other, by lines of light creating illuminations in the space of the painting. With her values and white paths of light, however, the artist creates a temporary basis for personal development of life, passion, gesture, movement and emotion. She herself speaks about the white colour as a tactile material. A raiment that shows a strength that has once brought light to darkness and has never quite left it. Light is still there, though subdued, still smouldering in the dark space of the picture. To quote Schopenhauer, a third German, you might say that the viewer looks into darkness through the veil of Maya. The landscape is out there or in there, it holds force and energy that expand the canvas till the white fabric, the gauze round the injured body or the veins of the universe, make the canvas bulge. Perhaps the fastenings may break. Darkness may

percolate through the white veil of gauze, or the hole in the picture may never be completely painted over. Vibeke Tøjner may well add light to her pictures, but not at the expense of tension.

According to Schopenhauer it is possible to look at the world only through the veil of Maya – hence the suffering, the fall, the melancholy. Twilight thickens and makes the pictures of the landscapes slide away and become indistinguishable from the surroundings. It is an illusion to believe that we can see clearly. The landscape will no longer crystallize in front of our eyes. As an artist Vibeke Tøjner has the courage to stick to this way of seeing, making us share it.

In her pictures there is a structure, a kind of recognition that is never fully revealed. Like all of us the artist is striving to create a kind of order, some possible incisions into the organic, earthly and cosmic muddle. Her pictures, however, also depict a release from the existing order of things that has been handed down, lost its capability of catching the eye and been eroded by conventions.

Well, reality does exist. But behind it darkness is looming, ready to swallow up its forms. Darkness epitomizes the risk of living, but is also urging you to go on with your life. To the painter the landscape will never be again what it used to be. The landscape unfolding before our eyes will not necessarily remain the same.

Notes:

1. Peter Michael Hornung in *Light in China* (exhibition catalogue pp. 6-7). Galerie Moderne, Silkeborg, 3 October – 11 December 1999.
2. Vibeke Tøjner in an interview with Peter Michael Hornung. In *Skin of Landscape* (exhibition catalogue p. 7), Esbjerg Kunstmuseum and Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, August 1997 – January 1998.
3. Review by Mai Misfelt, *The Berlingske Tidende*, 7 September 2000.

The text was first printed in the catalogue for the exhibition *Space of Landscape*, Museum of Kastrupgård-samlingen and Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, 2003.



By the Lake, 2016

Painting on two parallel glass walls, 2,76 m x 32 m (each)

Skanderborg Falded 2016

THE BEGINNING

By Vibeke Tøjner

Monumental architecture. A cool hallway with a stone floor. High panels. Heavy walls painted ochre, that distinct yellow-brown tone somewhere between government institution and museum. On a wall inside the massive building hung a row of small grey-black pictures. Already from a distance you could tell they were something.

This was at the Musée de l'Armée in Paris in January 1989. A photography exhibition of aerial views, taken by air force pilots over the battlefields of Verdun during World War I, showing the ravaged land after the battle. Bare fields. Soil.

The landscape had become a flat plane, trenches running alongside markings of rivers. From afar, the black-and-white glass plates looked almost like abstractions. Close up, the lines became furrows and perforations in the landscape, resembling the grooves of a zinc plate, and river branches became markings on a map. I saw the lines as writing borne of war documentation.

I wanted to disappear into the tiny images. Inside the museum's imposing architecture, the unassuming photographic plates opened up tiny windows into a huge world of imaginative possibility. I was back in the darkroom, sequestered from the world, inside the one defined by the neutral lens of the camera, what was captured on the glass plate, the negatives of the day.

This was a story that lay outside of myself, and yet I felt an odd affinity with the barren landscape. From a distance, the pockmarked field resembled a set of signs. A line was not just a line but loaded with meaning: a trench. A river was not just a river but that particular one, still running, like a grid, through the territory of pitiless nature tainted by the narrative of war, like ink bleeding into blotting paper. Absolute, objective gravity and sorrow suffused these images.

Yet there was no aestheticizing, just documentation. The photos contained countless grey tones. The details were like the world itself, viewed through a microscope. More real than reality. Bringing my eye close to the paper, the photos were strange and dense, because they included everything. They were neutral records of the world, and the representation was absolute. The subject contained no inherent hierarchy, no active narrative. What had happened had happened – and what had happened had to be envisioned from collective memory.

Studying these tiny black-and-white photographs close up, the markings in the landscape, the rivers and the battlefields, I saw a painting, “my” painting, the ravaged landscape as an untraversed canvas, where every layer of oil on canvas, with sincerity and resistance, had the potential to become a sensed painting with a memory of something that had happened.

At the Musée de l'Armée, photography was resonant with the relationship between reality and abstraction, mirroring my concept of the space of painting as an optics originating from the details of the world, rooted in the overall concept of landscape. A changed landscape.

I stand before the canvas, both expectant and lost at once. I have been drawing and painting since I was a child, yet here I stand with my oils, turpentine and brush and the infinite possibilities of the medium: changing, overpainting, layering. I am working on the paintings for my first major gallery show, *Kort* (Map) – they are almost finished – and the small exhibition of aerial photos in Paris has validated my search.

Painting a shape and a blue colour (see page 66). A curving shape, rising from the lower left, moves right across the canvas to meet a line originating from the lower right-hand corner and diagonally sectioning off the right side of the painting. A blue colour can be discerned. The sheen of the oil paint makes it hard to see the colours head-on. They can best be seen from the side of the canvas. The curved blue shape and the brushstrokes that follow it are applied in a textural mass of earth tones, brown, umber, broken by hints of light and blurred lines. On the other side of the vertical-diagonal line, a field of emerald-blue hues opens up, light and shade creating a subtle sense of space inherent in the nature of the colour. Cold, green *éméraude* opens up a space. Oil paint is piled and clotted, embedding the lines and forms in organic slowness. The painting resembles a palimpsest, a vertical plane referring to the landscape seen from above like a map. An enlargement, a river, a road. A shape and a line, pure and simple. An abstraction radiating from the ground.

Making this painting was a struggle. I will never forget it. Alone in the dark, in December 1988, in a small brick studio by a residency building in Skagen. A beautiful place, but isolated from the world and the man I had recently met. I had imposed this distance upon myself in order to paint. Dreaming of having a family, there I was, where two seas meet – insecure and uncertain, yet euphoric, thinking about my upcoming show: this was it.

“Il faut s'exhiber comme artiste!” (You have to lay yourself bare as an artist!), a prominent French publisher and gallerist on the Rue Beaubourg told me during a later working stay in Paris, in September 1989, when I ventured by to show some drawings. “You have to show yourself, and you can do better than that,” he said. But did I dare show “myself”? I put my painting in front of me and pushed on.

In the beginning, I experienced a fear of painting, of expression. Later, I recognized painting's intrinsic resistance as a condition. I wanted to avoid “gaudiness”; too many primary colours in a painting seemed to negate the tension in it. Avoid the decorative, break with the “loveliness” of my early watercolours. Avoid clarity of forms and figuration. Believe in abstraction.

It was more a case of knowing what I didn't want than what I did want. I experienced once again that intention in painting is a curious thing. What I was searching for was to make form appear noiselessly. Fixing the image in the subtle treatment of a single colour immersed in endless earth tones. As if the painting had an honesty, an intrinsic being, independent of myself. As if the painting had a will, a direction of its own to plunge into and follow.

This is still what it's all about. The beginning of a painting emerges from the unconscious. Everything else after that is hard work on canvas, striving to make the image appear unceremoniously.

This subtle, unmistakably textural painting was selected for The Artists' Autumn Exhibition in October 1989. A critic, familiar with my earlier, colourful pictures *Canyons* from 1988, wrote, “VT is represented by a single dark picture only.” But, I thought to myself, the artists on the jury had seen the painting and recognized the struggle in it.

February 25th 2022 / Notes from 1989



Privatfoto, 1974

BIOGRAFI



Vibeke Tøjner, 1973 (privatfoto)



Fig. 1. Vinter / *Winter*, 1978. Foto fremkaldt i Paris / *Photo developed in Paris*, 1980

1961-1972

Født 12. marts 1961 i Ålborg. Opvokset i Skanderborg som en ud af fire søskende i et hus med søen på den ene side og skoven på den anden. I skoven er der en skrænt, *Lerbjerget*, en mose og en mølleruin, hvor man kan lege skjul og gemme sig i krattet på *bjerget*. Fra dette skjul kan man se søen og byen gennem grenene. Denne optik – noget bagved noget, at se verden gennem en forgrund – bliver senere et tilbagevendende motiv.

Tegner og maler fra tidlig alder med blyant, tusch, *fedtfarver* (oliepastel) og vandfarve.

1973

Følger kursus med croquisundervisning v. Mogens Gissel (Kunstakademiet i Århus.)

Ser om sommeren retrospektiv Asger Jorn-udstilling på Nordjyllands Kunstmuseum i Aalborg.

Jorns malerier og små intense værker på papir åbenbarer det abstrakte udtryk: At fylde hele fladen i en anarkistisk turbulens af farver. Det giver en lystfyldt fornemmelse af muligheder med mediet.

1974

Rejse til Frankrig. Forelsket i Paris – Montmartre, Louvre, Arène de Lutèce, Saint Sulpice, Delacroix. Ser på turen også gotiske kirker i Nordfrankrig. Første kamera.

1976

Køber spejlreflekskamera. Begynder i 1. G på Skanderborg Amtsgymnasium og får fri adgang til gymnasiets mørkekammer uden for skoletiden. Eksperimenterer og inspireres af oplevelsen af billeder, der langsomt kommer til syne i fremkaldervæskan. Fotomotiver: familien, søen, skoven og mærkelige strukturer i landskabet.

1978

Rejse med familien til Grækenland: Er på 3. sal i hotel i Thessaloniki under et voldsomt jordskælv (6,5 Richter). Sover under åben himmel på stor plads med skælv hvert tyvende minut. Kører næste morgen ud af en by i kaos. Jordskælvsoplevelsen gør forholdet til jordens overflade nærværende på en ny og stærk måde.



Fig. 2. Laden / *The barn*, 1978



Fig. 3. Oslo Rådhus / *Oslo Cityhall*, 1978



Fig. 4. Det sidste år på Skanderborg Amtsgymnasium / *The final year at Skanderborg Highschool*, 1979

1979-1980

Nysproglig student.

Rejser fra Skanderborg Station til Paris 1. august 1979.

Definerende år i Paris. Bor i Maraiskvarteret som au pair-pige hos en fransk familie. Sprogskole på Sorbonne Universitetet. Møder en gruppe franske fotografer – deltager med dem i fotoudstilling med sort-hvide fotos af Skanderborg Sø, særlige sivstrukturer og familien. Fotograferer Sartres begravelse den 19. april 1980 på Montparnasse kirkegård med et følge af tusinder af unge. Oplever følelsen af frihed, foranderlighed og mulighed for at indfange byen Paris. Inspireres af den parisiske metro som et totalværk af mulig mobilitet: At træde ned i metroen, vælge en destination, hurtigt kunne komme fra ét sted til et nyt, og dér stige op til helt andet bymiljø. Metroen bliver katalysator for en grundfølelse af stisystemer, der fører mod *forskellige steder*, et reservoir af evigt skiftende motiver (*Paris' underjordiske vener*, Politiken 2006).

Står i juni 1980 atter på Skanderborg Station.



Fig. 5. Atelier Clot, Bramsen et Georges, 1989. Peter Bramsen vender første prøvetryk af første litografi: *Sarrasine*. Samarbejde følger med nuværende ejer af værkstedet sønnen Christian Bramsen / *Peter Bramsen turning the first test print of the first lithograph: Sarrasine. Collaboration follows with the son Christian Bramsen, the owner of Atelier Clot today.*

1980

Begynder på fransk-studiet ved Århus Universitet. Følger bl.a. forelæsninger ved lektor Jeanne Pontoppidan om Roland Barthes.



Fig. 6. Tegning / *Drawing*, 1985

1984

Bliver tildelt fransk statsstipendium fra januar til juni og følger forelæsninger i Paris ved postmodernismens filosoffer. Michel Serres' forelæsningsrække om Bonnards plettede poetik giver ny indsigt i blik, sansning og maleriets væsen.

1985

Flytter fra Parkkollegiet i Århus til København og bliver optaget på Københavns Universitet med Kunsthistorie som bifag. Færdig med hovedfag i fransk, hvorfra særligt Roland Barthes' værk og hans bog om Japan og tegnene, *L'Empire des Signes*, senere kommer til at sætte aftryk i maleriet. Tjener penge til studierne som billetkontrollør på det Kgl. Teater – og tegner stilleben i garderoben, når akterne kører. Motiver: Dét, der ligger på bordet, fx. et nøglebundet eller et brilleetui med et lommetørklæde foldet henover.

1986

Interrailrejse til Italien: ser Piero della Francescas fresker i Arezzokapellet. De tørre murmalerier og uudgrundelige figurfremstillinger bliver en livslang inspiration, for eksempel til maleriet *Kronprins Frederik* 2001 (se side 70).



Fig. 7. Børnene – en sommeraften i Småland, Sverige / *The children – a summer evening in Småland, Sweden 1997*

1987

Afslutter studietiden som cand. mag i fransk og kunsthistorie med pædagogikum fra Avedøre Gymnasium. Lægger eksamensbeviset i skuffen og debuterer som maler i forfatterskolens Galleri Basilisk den 19. november 1987 med udstillingen *Billeder 1987*: Store pasteller, collager, malerier på spånplade.

1988

Udstillingen *Canyons* på *Café Krasnapolsky*: laserende / silende malerier, med kultegninger, som blander sig med olien. Udstillingen anmeldes i landets største aviser, sælger alle billederne og får tilbagebetalt studiegælden. Sender derefter ansøgninger til fem solide gallerier, og en dag kommer galleriejer Erik Johannesen fra Galerie Nord i Randers og ser på malerierne – udstillingsaftale indgås. Tildeles Bikubensfondens legatbolig med atelier i Skagen for december måned (se tekst side 67).

1989

Ophold januar måned i Udenrigsministeriets Legatbolig i Paris, udfører her første grafiske tryk. Ser udstilling af luftfotos på Musée de l'Armée, som inspirerer til en række oliemalerier, der udstilles i Galerie Nord i maj på udstillingen *Kort* (se tekst side 67). Et af malerierne fra udstillingen *Kort* bliver udvalgt til *Kunstnernes Efterårsudstilling*.

1991

Midlertidig ansættelse på Ny Carlsberg Glyptotek – transskriberer og systematiserer samling af Brygger Jacobsens brevveksling med franske billedhuggere, bl.a. Auguste Rodin. Får orlov for at skabe udstilling om stilleben, *Figures*, i Galerie Egelund (anmeldt med overskriften *Koloristisk begavelse*).

1992-1993

Udstillingen *Skjulte Ting* vises i Galerie Nord i Randers i 1992. Året efter vises udstillingen *Nye malerier* i Bikubens udstillingssted *Rampen*: Nu nærmest figurative rustikke motiver. Udstillingen afslutter periode med stilleben og tingene som motivområde.



Fig. 8. Kina, landskab uden for Beijing / *China, landscape outside Beijing*, 1999



Fig. 9. Hutongerne / *The "hutongs"*, Beijing, 1999

1994

Indleder samarbejde med Galerie Moderne og deltager i galleriets årlige Påskeudstillinger. Får dermed et økonomisk fundament. Udstillingerne udfordrer det maleriske udtryk.

1995

Rejse til staten Washington i USA. Besøger *the blast area* fra vulkanen Mount St Helens' udbrud i 1980 – det nøgne område giver inspiration til forestillingen om *landskabets hud*, der bliver omdrejningspunkt for første museumsudstilling nogle år senere. Mødet med denne ødemark giver anledning til et helt nyt syn på landskabet, som herefter bliver det centrale betydnings- og motivområde.

1997-1998

Landskabets Hud vises først på Esbjerg Kunstmuseum, derefter på Kunsten Museum of Modern Art Aalborg. Udstillingen består af ti *landskabsvariationer* (katalog med interview / tekst af P.M. Hornung, genoptrykt side 13 i denne bog).

1999

Rejse til Kina. Udstillingen *Lyset i Kina*, som vises i Galerie Moderne i Silkeborg, bygger på indtrykkene fra Beijing, fra *Hutongerne* i den gamle bydel, den kinesiske mur, det udstrakte landskab omkring byen, samt det særlige indirekte gullige lys, der fremkommer, når lyset brydes gennem sand, der blæser ned fra Gobi-ørkenen.

2000

Udstillingen *Areas* vises i Galleri Christian Dam med anmeldelse af Mai Misfelt, *Poetisk Kartografi*, der senere lægger navn til katalogteksten til museumsudstillingen *Landskabets Rum* (af Henrik Wivel, genoptrykt side 33 i denne bog).

Første separatudstilling i Paris, *Flux*, i Galerie Elyette Peyre.

2001-2002

Arbejder efter 11. september 2001 på maleriet *September* (side 44-45), som egentlig er tænkt og komponeret som en sammenbrudt by, men som ender som et organisk maleri om forgængelighed. Søger her at udfolde grund-



Fig. 10.



Fig. 12.



Fig. 11.

Fig. 10. Professor ved kunstakademi i Beijing viser kalligrafiens teknik / *Professor at an art academy in Beijing showing the technique of calligraphy*, 1999

Fig. 11. *Central Park I-IV*. Atelier Clot, Paris, 2010

Fig. 12. Videostill 2002: Jesper Jargil. *Skitser til Portræt af en maler / Sketches for a portrait of a painter* (Jargil Film 2004)

læggende idéer om farvernes indbyrdes forhold og umærkelige skift, en slags understemthed, der brydes af ét felt med den stærke farve rød. Arbejder sideløbende med værker på papir, oliepasteller, som i serien *Linjens Fossil* (side 36) om tegningens langsomhed. Afsøgningerne i maleri og værker på papir bliver kimen til den senere udstilling *Landskabets Rum* i 2003. Malerierne til denne udstilling bliver til i en stor garage ved en grusgrav i Vassingerød, og dokumentaristen Jesper Jargil skildrer processen i filmen *Skitser til Portræt af en maler*.

2003

Landskabets Rum vises på Kastrupgårdsamlingen, derefter på Kunsten Museum of Modern Art Aalborg. Jesper Jargils dokumentarfilm vises på museerne.

2004

Indstilles til Carnegie Art Award. Deltager med værkerne *Længsel efter Hvidhed*, *Fald* og *Stilleben* fra *Landskabets Rum* i Carnegie Art Awards prisudstilling i Nordens hovedstæder og Victoria Miro Gallery i London (se side 35).

2005

Arbejdsophold i Cité Internationale des Arts i Paris. Udstillingen *Traffic* vises i Galerie Maria Lund, mens *Nye grafiske værker* samtidig vises i Atelier Clot og Jesper Jargils dokumentarfilm vises i fransk version – *Esquisses pour le portrait d'un peintre* – i Maison du Danmark.

2006

Kunstmuseet i Tønder, viser *Stedløs / Lost Places*. Det er den afsluttende udstilling i trilogien om landskabet, der begyndte med *Landskabets Hud* 1997 og fortsatte med *Landskabets Rum* i 2003.

2007

Rejse til New York i foråret, beskrevet i essayet *Seks dage, syv nætter* (WA 2007). Det omskiftelige vejr i NYC giver inspiration til udstillingen *Central Park the Reverse of the City* (lærredet på højkant, landskaberne rejst op, se fig. 11) – affødt af oplevelsen af at fare vild i en snestorm i Central Park, se drømmeformationer af hvidhed for det indre blik, havne ved Metropolitan-museets store vestvendte rudeparti, som parkens hvide farver spejles i (se næste side).



Fig. 13. Central Park 2007

2008-2009

Udsmykninger i det offentlige rum, bl.a. *The bluest forms* (Man B&W). Privatbestillinger, heriblandt portrættet *Four children*.

Maleriet *Places II* doneres af Oak Foundation til permanent placering i Fondation Danoise, Cité Internationale Universitaire de Paris.

2010

Central Park the Reverse of the City vises i Atelier Clot, Paris og i Portalen i Greve.

2011

Central Park the Reverse of the City vises i The Gable Gallery of Fine Art, Denver USA.

Kobberstiksamlingen / SMK køber akvarelserien *Nude Construction I-III* (Fra udstillingen *Stedløs / Lost Places*, Kunstmuseet i Tønder 2006).

2012

En oplevelse af motivisk tomhed udmønter sig i en række højkantsmalerier af tomme flyttekasser i et rum af brun / beige / umbra farver.

Serien med Kierkegaard-malerier påbegyndes. Idéen til portræterne af Søren Kierkegaard opstår under en aften-gåtur i København, hvor neonlyset falder markant på en bygning. Drivkraften bag portræterne er en trang til at skildre et tilsyneladende velkendt – ikonisk – men aldrig fotograferet ansigt gennem malede belysninger, der skulpterer lærredets flade.

Udfører til et erhvervs-domicil hen over tre måneder maleriet *White Inception* (420 x 250 cm, se side 79) i en 6 meter høj hall. Dette forløb skildres af dokumentaristen Jesper Jargil i kortfilmen *Painting White Inception*. Maleriet *Kronprins Frederik* (2001) vises på udstillingen *En Dronning og hendes familie*, Museum Trapholt.

2013

Les visages de Kierkegaard (8 malerier), sendes under mediebevågenhed til Paris til en udstilling i anledning af 200-året for Kierkegaards fødsel, der åbner 18. maj på Maison du Danemark. Kronik om arbejdet med portræterne bringes i Dagbladet Politiken *Kierkegaard som ikon og som menneske* (Se om Kierkegaard-maleriet *Doubt*, side 70-72). Begynder at male Albert Camus' ansigt.



Fig. 14. Fabrikken for Kunst og Design: 1:1 skitser – monteret af assisterende arkitekt Nils Gjulem – til 32 m langt glasmaleri *Ved Søen* 2016 / *The 1:1 sketches – mounted by assisting architect Nils Gjulem – for the 32 m glass painting 'By the lake,'* Skanderborg Fælled 2016. (Foto: Karen Sofie Tøjner)

2014

Påbegynder forskning i Albert Camus' ansigt på Bibliothèque Sainte-Geneviève i Paris og møder forkvinden for Camusselskabet i Frankrig Agnès Spiquel i maj. Interviewer i juni Camus' biograf og ven forfatteren Roger Grenier.

2015

Vinder konkurrenceudbud til integreret udsmykning af Skanderborg Kommunes nye rådhus *Skanderborg Fælled* med en skitse til et 32 meter langt dobbelt glasmaleri.

2016

Udfører glasmaleriet til rådhusbygningen Skanderborg Fælled, 2,76 m x 32 m på Boglas A/S i Brønderslev. Forbereder samtidig kommende museumsudstilling. Den 12. oktober åbnes *Camus' ansigt* på Kastrupgårdsamlingen og museet udgiver et rigt illustreret katalog. Den 28. oktober indvies glasmaleriet *Ved Søen* og *Skanderborg Fælled*. Forløbet med glasmaleriet beskrives i kroniken *Jeg kaster min krop ind i maleriet* (Politiken 27.12).

2017

Udfører dobbeltmaleriet *Drømmens Stof* (se side 62-63) til indgangspartiet på Narayana Press, Odder.

2018-2020

Arbejde pågår med to yderligere Camus-malerier, oprindelig skitseret i 2014.

Maleriet *White inception* (2012) placeres permanent på Søllerød Sognegård (se side 79).

Kunsten Museum of Modern Art Aalborg viser fra deres faste samling værkerne *Landskabsvariation V* og *Landskabsvariation VIII* (1997) på udstillingen *Landskab / Indtryk, udtryk & aftryk*.

2021-2022

Maleriet *Ophobninger* (2002) fra udstillingen *Landskabets Rum* placeres permanent i Højesteret (se side 32).

Le Visage de Camus II (2013) doneres af to danske mæcener til permanent placering på Bibliothèque Sainte-Geneviève, Université Sorbonne Nouvelle i Paris. Udgiver med støtte fra Beckett Fonden bogen *Le Visage de Camus / Récit d'un tableau*, om forløbet med Kierkegaard- og Camus-portrætterne 2013-2021.

BIOGRAPHY

Vibeke Tøjner

Born 1961 in Aalborg, Denmark

Lives and works in Copenhagen

1979 Graduation from Skanderborg Gymnasium

1980-1987 Cand.mag. in French language and

literature. University of Aarhus.

Art history, University of Copenhagen

1984-1985 Followed lectures by Jean-Francois Lyotard (the sublime), Michel Serres (Bonnard), Jacques Alain Miller (Lacan), Université de Paris, France

Selected solo exhibitions

2023 *Oeuvres sur papier* Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris (upcoming)

2016 *The Face of Camus*, Kastrupgårdsamlingen, Tårnby, DK

2013 *Les visages de Kierkegaard*, La Maison du Danemark, Paris, FR

2012 *Visible*, Works on paper, Galleriet, Stavanger, NO

2011 *Central Park, The Reverse of the City*, The Gable Gallery of Fine Art, Denver, Colorado, USA

2010 *Central Park, The Reverse of the City*, Portalen, Greve, DK

2010 *Central Park, The Reverse of the City*, Editions Atelier Clot, Paris, FR

2007 *Paper*, Den Svenske Villa, Gentofte, Copenhagen, DK

2006 *Stedløs / Lost Places*, Museum Sønderjylland, Kunstmuseum Tønder, DK

2005 *Traffic*, Galerie Maria Lund, Paris, FR

2005 *Works on paper*, Editions Atelier Clot, Paris, FR

2003 *Space of Landscape*, Kastrupgårdsamlingen, Tårnby, DK

2003 *Space of Landscape*, Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, DK

2000 *Seine / flux*, Galerie Elyette Peyre, Paris, FR

2000 *Areas*, Galleri Christian Dam, Copenhagen, DK

2000 *Works on paper*, Galleriet, Stavanger, NO

1999 *Light in China*, Galerie Moderne, Silkeborg, DK

1998 *Skin of Landscape*, Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, DK

1997 *Skin of Landscape*, Esbjerg Kunstmuseum, Esbjerg, DK

1995 *Grass*, Politikens Hus, Copenhagen, DK

1992 *Hidden Things*, Galerie Nord, Randers, DK

1991 *Figures*, Galerie Egelund, Copenhagen, DK

1989 *Remembrance*, Galerie Torben Grøndahl, Copenhagen, DK

1989 *Map*, Galerie Nord, Randers, DK

1988 *Canyons*, Café Krasnapolsky, Copenhagen, DK

1987 *Pictures 1987*, Galleri Basilisk, Copenhagen, DK

Selected group exhibitions

2020 *Landskab*, Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, DK

2019 *Le Visage de Camus / Process*, Manifestation Camus, Bibliothèque Ceccano, Avignon, FR

2012-2013 *En Dronning og hendes familie*, Trapholt, Kolding, DK

2004-2005 *Carnegie Art Award*, Stockholm, Reykjavik, Oslo, Copenhagen, London and Helsinki

2002, 1999, 1998, 1997, 1996 and 1994 *Easter Exhibition*, Galerie Moderne, Silkeborg, DK

1996 *Förlöste*, Three nordic Artists (with Stina Ekman and Marianne Heske), Kunsthallen, Hishult, SE

1996 *Danske Portretter 1985-95*, Øregård Museum, Hellerup, DK

1989 KE Kunstnernes Efterårsudstilling (The annual censored Autumn Exhibition of Artists) Copenhagen, DK

Museums and collections

Bibliothèque Sainte-Geneviève, Université Sorbonne Nouvelle, Paris

The Collection of Prints and Drawings, National Gallery of Denmark, Copenhagen, DK

Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Mexico

Museum Sønderjylland, The Art Museum in Tønder, DK

Kastrupgårdsamlingen, Tårnby, DK

Museum of National History, Frederiksborg, Hillerød, DK

Kunsten Museum of Modern Art, Aalborg, DK

New Carlsberg Foundation, Copenhagen, DK

Gentofte Art Library, Gentofte, DK

VKR's Familiefond

Aage og Johanne Louis-Hansens Fond

Cité Internationale des Arts, Paris

Beckett Fonden

Augustinus Fonden

BG Fonden

Billedkunstrådet

Dronning Margrethe og Prins Henriks Fond

Konsul George Jorck og Hustru Emma Jorcks legat

Bikubens Jubilæumsfond

Statens Værksteder for Kunst

Silkeborg legatet

Ernst Goldschmidts legat

Prins Henriks Fond

Udenrigsministeriets legatbolig, Paris

Bikubens legatbolig, Paris

Universitetets Rejselegat

Knud Højgaards Fond

Bourse de l'Etat français

Art in public space

2021 Supreme Court, DK

2021 Bibliothèque Sainte-Geneviève, Place du Panthéon, Paris F (*Le Visage de Camus II*. Donation: Henning Kruse Petersen and Bjørn Høi Jensen)

2020 Søllerød Sognegård

2016 *Skanderborg Felled*, Skanderborg DK

2013 Andersen Advisory Group A/S, Copenhagen, DK (*Les Visages de Kierkegaard*)

2013 CBS – Copenhagen Business School, Copenhagen, DK

2013 IT-University of Copenhagen, DK

2012 Nortrain, Stavanger, NO

2012 Zeno ApS, Hellerup, DK

2011 SimCorp A/S, Copenhagen, DK

2004 & 2010 Rosendahl, Esbjerg, DK

2009 La Fondation Danoise, Cité

Internationale Universitaire de Paris, FR

2008 Sofus Franck skolen, Frederiksberg, DK

2008 Embassy of Denmark in Beijing, CHN

2008 MAN B&W Diesel, Copenhagen, DK

2006 CBS – Copenhagen Business School, Copenhagen, DK

2005 H. Lundbeck A/S, Copenhagen, DK

2003 Arkitekternes Hus, Copenhagen, DK

Danske Invest, Copenhagen, DK

1998 Statens Kystinspektorat, Lemvig, DK

1998 Risbjerg Kirke, Hvidovre, DK

1998 Ingeniørhuset, Copenhagen, DK

1998 Niels Ebbesen skolen, Skanderborg, DK

1997 Leo Pharmaceutical, Copenhagen, DK

Essays and feature articles

Camus' Last Friend, A Conversation with Roger Grenier, recorded 2014, *The Face of Camus*, Kastrupgårdsamlingen, 2016

Deliver us from Womens' Art, Politiken, 2015

Kierkegaard, The Icon and the Man, Politiken, 2013

Michelangelo in Love, Michelangelo drawings at Albertina, Vienna, Kristeligt Dagblad, 2010

Cynical Rainbow Cuts, Georgia O'Keeffe, Whitney Museum of Art, Weekendavisen, 2010

Lundin, the art of being a murderer, Politiken, 2009

The flying man, Paulo Uccello of the italian Renaissance and Spiderman, Weekendavisen, 2008

Bonnard, Michel Serres' white hair and the place called the orange hell. Fondation Danoise 1932-2007. Tafdrup & Co.

The man who loved women, Gustave Courbet retrospective, Grand Palais, Weekendavisen, 2007

The delightful script drawing of the left-handed artist. A conversation with Pierre Alechinsky, Weekendavisen, 2007

Art, Rape, Porn. About a photo by Nan Goldin, Politiken, 2007

Six days, Seven Nights. Travel-essay on NYC, Weekendavisen, 2007

The underground veins of Paris, Politiken, 2006

BIBLIOGRAFI / BIBLIOGRAPHY



Fig. 15. *Exil / Exile*, 2016
Camus' ansigt / *The Face of Camus*
Kastrupgårdsamlingen 2016

Bog, katalog, film / Book, catalogue, film:

Den Store Danske Encyklopædi.

Kraks Blå Bog.

Weilbachs Kunstnerleksikon.

Andersen, Lars Erslev: *Stedslighed / Locality, dialogue with V. Tøjner* 2022.

Tøjner, Vibeke: *Begyndelsen / The Beginning* 2022.

Maleriets sted / Painting and Place. Narayana Press 2022.

Scherer, Marc: *Le Visage de Camus II / Trésor du mois*, Mai 2022 / Bibliothèque Sainte-Genève.

Tøjner, Vibeke: *Le Visage de Camus. Récit d'un tableau*. Narayana Press 2021.

Dimondo, Isabelle: *Vibeke Tøjner / Le Visage de Camus – process*. Bibliothèque Ceccano 2018.

Fønss-Lundberg, Thyge Christian: *Regal Faces*, Kleart 2018.

Tøjner, Vibeke: *Ved søen. Vibeke Tøjner og Skanderborg Fælle*, Rosendahls 2016.

Mansa, Mette: Forord / Preface: *Camus' ansigt / The Face of Camus* 2016.

Spiquel, Agnès: *Regarder / At se*. Oversat af / translated by Agnete Dorph Stjernfelt.

The Face of Camus, Kastrupgårdsamlingen, Narayana Press 2016.

Jargil, Jesper: *Painting White Inception*. Jargil Film 2015.

Hansteen, Marius: *Les visages de Kierkegaard*, préface, La Maison du Danemark. Rosendahls 2013.

Rukov, Mogens: *Vibeke Tøjner, Central Park, the Reverse of the City*. Rosendahls 2010.

Rukov, Mogens: *Vibeke Tøjner og geometrien / Vibeke Tøjner and Geometry, Paper*. Clausen Offset 2007.

Rifbjerg, Synne: *Rustik følelse / Rustic Feel. Interview with Vibeke Tøjner, Stedløs / Lost Places*. Museum Sønderjylland, Kunstmuseum Tønder 2006.

Mogensen, Ove: Forord / Preface, *Stedløs / Lost Places* 2006.

Hornung, Peter Michael: *Texte sur Vibeke Tøjner, Traffic*. Rosendahls 2005.

Jargil, Jesper: *Skitser til portræt af en maler / Sketches for a Portrait of a Painter*. Jesper Jargil Film 2004.

Tøjner, Vibeke: *Nothing Something, Painting*, 2004 distribution Aschehoug 2004.

Dybbro, Inge: Forord / Preface, *Space of Landscape*, Kastrupgårdsamlingen 2003.

Wivel, Henrik: *Den poetiske kartografi / The Poetic Cartography, Space of Landscape* Kastrupgårdsamlingen 2003.

Bonde, Lisbeth: *Landskabets Rum / Space of Landscape. Interview with Vibeke Tøjner*. Kastrupgårdsamlingen 2003.

Tøjner, Vibeke: *Flux*. Galerie Elyette Peyre, Paris 2000. Dansk Erhvervstryk.

Areas Galerie Christian Dam 2000.

Hornung, Peter Michael: *Lyset i Kina / Light in China*, Galerie Moderne, Silkeborg Bogtryk, 1999.

Stjernfelt, Frederik: *Billede, tilgængelighed, indsigt. Landskabets Hud / Skin of Landscape*, Esbjerg Art Museum and Kunsten Museum of Modern Art Aalborg, 1997, Dansk Erhvervstryk.

Hornung, Peter Michael: *Landskabets Hud / Skin of Landscape, interview with Vibeke Tøjner* Esbjerg Art Museum and Kunsten Museum of Modern Art Aalborg. Dansk Erhvervstryk 1997.

Stjernfelt, Frederik: *Figure Morte. Figures*. Galerie Egelund. Jørgen Larsen Offset 1991.

Skjulte ting / *Hidden Things*. Galerie Nord 1992.

Erindring / *Remembrance*, Galerie Torben Grøndahl. Jørgen Larsen Tryk.

Stjernfelt, Frederik: *Kort / Map* Galerie Nord 1989 A/S Buchs Bogtrykkeri Randers.

Canyons: Uddrag / Excerpts: Merleau-Ponty / Maleren og Filosoffen / L'Oeil et l'Esprit. Tériade, E: Minotaure no. 7 1935. Rahbek Offset 1988.

Raahauge, Anders, and Stjernfelt, Frederik: *Vertikal tavle / Vertical Board*, Billeder 1987 / *Pictures* 1987. Debut exhibition (folder / leaflet). Hosdan Offset.

Grafisk udgivelse / Graphic edition:

Rukov, Mogens: *Gentagelsen / Répétition*, translated to French by Alain Gnädig – with 8 tryk / 8 lithographs, Editions Atelier Clot, Paris 2010.

Pontoppidan, Jeanne: *Mouvements en Spirales*, med 4 litografier / with 4 lithographs, Editions Atelier Clot, Paris 2005.

Tøjner, Vibeke: *Sarrasine / Kroppens scene / Sarrasine / La scène du corps*, 2 litografier / two lithographs. Atelier Clot, Bramsen et Georges 1989.

Video installation:

Siv / Reeds. Skanderborg Fælle 2016.



I atelieret, København 2021

Vibeke Tøjner – Maleriets sted

Udvalgte værker

Vibeke Tøjner – Painting and Place

Selected Works

© Vibeke Tøjner

Tekster / Texts: © Lars Erslev Andersen, Peter Michael Hornung og Henrik Wivel

Oversættelser / Translations:

Skin of Landscape: Jette Buch

Poetic Cartography: Jette Buch og Bent Aagerup

The Beginning og *Dialogue on Locality*: Glen Garner

Korrektur: Mette Müller

Fotos / Photos: Bent Ryberg: 6, 11 fig. 2, 36, 38-39, 40-41, 43, 44-45, 46-47, 48-49.

Anders Sune Berg: 79, 61, 64-65, 95, 96. Hans Ole Madsen: 11 fig. 3, 52-53, 54-55,

56-57, 58, 59. Henning Camre: 70 nederst. Ole Haupt: 70 øverst. Vibeke Tøjner: 2,

12, 66, 71, 86 fig. 1, 87 fig. 2, 88 fig. 6, 90, fig. 8, 9, 91 fig. 10, 92 fig. 13. Thomas Brinch:

88 fig. 5, 89 fig. 7. Esben Thorning: 35 Niels Vestberg: 8, 10 fig. 1, 14, 15, 18-19, 20-21,

22-23, 24-25, 26-27. Martin Schubert: 81. Pål Rødahl: 87 fig. 3. Jesper Jargil: 91 fig. 12

Privatfotos: 84, 86, 87 fig. 4. Francois-Xavier Seren: 91 fig. 11. Narayana Press: 62-63.

Prepress og tryk: Narayana Press

Printed in Denmark 2022

ISBN: 978-87-989778-7-2