

Full of Days

The true picture of the past flits by.

— Walter Benjamin

Since 1883, for over 51,000 days, Charlottenborg has been a building full of art: a foreseeable eternity or a brief moment full of human emotion, full of images and languages and systems, full of beauty and abundance, collaboration and contradictions housed under the same roof. Full of dissonances and always full of a frequently changing present. And yet, what we behold and experience as the present remains forever in flux, its essence never impartial – much like the mysterious terrain of past human experience is coloured with ever-shifting hues.

A plethora of materials has accumulated here over the decades. A geology of paint, wood, plaster, textiles, plants, clay, cables, bodies, faces, gilded ornamentation. This geology is invisible but it still seems possible to sense how more than ten decades of display and attentive beholding

are embedded in the atmosphere of these palatial halls. Doorways have been blinded and reopened, walls have been torn down and rebuilt, wooden floors have been covered and revealed, precious furniture came and went, a probably infinite number of holes have pierced the galleries. The building keeps being riddled and filled up. While time leaps forwards in a line, history tends to be cyclical, but cycles do not necessarily equal harmony. The history of Kunsthall Charlottenborg is a history of voids and glitches and incoherence while also being a history of affinities and continuity. We keep turning to art for contemplation, we keep admiring and despising radicality, hearts keep breaking and healing in front of our eyes and we will probably keep longing for temples until the memory of columns no longer exists.

Gardens

Like any castle worth the name, when Charlottenborg Palace was built in mid-17th century it was complemented by symmetrical layouts of Baroque gardens. The greenery was later extended to host a botanical garden and eventually sacrificed to make room for the Exhibition Building in 1883. Today, only the sculpture garden remains a testimony of a lush past. Here, aged and majestically sculptural planting hovers over carved stones turned mossy green. Sculptures and gardens share long, intertwining roots: enduring materials seem to thrive against the ephemeral essence of nature's blossoming and withering cycles. Surrounded by ivy, students have long moulded and cast in this garden, forming a direct passage between the outside and inside of the architecture.

Under the same leaves, a few decades before these walls were erected, a photographic portrait of Bertel Thorvaldsen, a man undoubtedly familiar with solid materials, shows him by his studio

making the horned symbol with his hand to ward off the ephemeral, and the possibly evil, new technological eye. Moving forward to the end of the 19th century, Anne Marie Carl-Nielsen sculpted her small calves from life, in wax.

The material softness allowed rapid gestures to capture her surely restless models, a photographic urge to stop time in solid, three-dimensional forms. Another leap in time takes us to Astrid Noack. The first woman invited to show in these halls as guest of the artist association Grønningen and their first official female member in 1933, she was inspired by Egyptian and classical sculpture as well as by the natural world. From the former, she had a penchant for mass; from the latter, the sense that the surface is the vibrant layer of a solid core. She mentioned sheep as inspiration for her sculptural practice: the wool coating concealing the animal's body while at the same time indicating the shape and weight of its mass.

10,000 Years of Nordic Folk Art

Compared to Asger Jorn's significance for 20th-century art, the scarcity of his presence in Charlottenborg speaks volumes about an institution that, well into the post-war era, epitomised aesthetic conservatism and tended to overlook the avant-garde. Jorn debuted here as part of the exhibition *Skandinaverne* in 1939 and yet, while he gained international recognition, his name resurfaced only in the early 1950s with few exhibitions with the artist group Spiralen, and not again until much later on. A decade prior, he played a pivotal role in a dispute between the artist groups Høst and Corner, who were jointly exhibiting at Den Frie Udstillingsbygning, over a disagreement about Jorn's inclusion, Corner broke off and relocated to Charlottenborg to pursue a more naturalistic artistic direction.

Jorn's profound artistic legacy and his perspective on images as both adaptable and resistant over time, are celebrated here through selections from his project *10,000 Years of Nordic Folk Art*

which symbolises Jorn's defiance against established artistic norms and traditional approaches to art history. Begun in 1948, the project evolved into a vision of a 32-volume series, with only one, focusing on Skåne's 12th-century stone sculpture, published during the artist's lifetime. Six more volumes were published posthumously, based on his notes.

Jorn championed the term 'folk art' to describe a dynamic visual perception shaped by the interplay between tradition and improvisation, in stark contrast to the fixed narratives of changing historical elites. Within Jorn's methodology, photographs and words shared equal prominence, enabling images, curated in dialogic sequences by the artist himself, to convey significant statements independently from text.

Collectivity

Artist groups, collectives and associations have gathered within these walls for more than a century. Perhaps an impulse to get together lies at the core of artistic practice? The idea of the artist association is at the very heart of Danish exhibition history, and collective seeds were already planted by the country's first group show organised in 1701 by six young artists at a private mansion near Kongens Nytorv. In a slow movement, this desire of getting together to create visual experiences became formalised through regular juried exhibitions organised in the Art Academy – and in the Exhibition Building after 1883. Yet, when the formalised salons and their exclusionary strategies dissolved the initial instinct to organise collectively, the mounting frustrations of rejected artists created the grounds for new collective strategies outside Charlottenborg.

How communities work, what they aim for, to what extent they are capable of changing the

institutions welcoming (or rejecting) them – all this naturally changes over the course of a century. These walls have alternatively formed collectives and dissolved them, served as stamps of approval for what made it inside and as the hard frame to bounce against, shaping new possibilities on its outside. Den Frie Udstilling, the first and longest existing Danish artist association, was founded in 1891 to welcome ‘works of art of any nature’ in protest against the Charlottenborg Exhibition selecting committee. Throughout the 20th century, over 20 artist associations have gathered and worked within these halls to create their own conditions for producing, circulating and selling their work. The artists’ rule ended, not without resistance on the artists’ part, when Charlottenborg was re-conceptualised as a Kunsthal in 2007. Still, the collective instinct thrives elsewhere in known and new forms, as is testified by the numerous artist-run spaces active throughout the country.

Seasons

Frozen dusks are recognisable, as is the thick orangeness of harvest season or the slender light of a Nordic midsummer. Perceiving the seasons and their cyclic atmosphere anchors human sensibility through visible markers of time passing and returning; reminders of familiar emotions that also carry the possible dawn of something unknown. Perhaps some artworks possess similar qualities, evoking well-known melancholies while also suggesting the unfamiliar. Charlottenborg's exhibition history has, for many decades, been deeply intertwined with the seasons, revolving cyclically around two major annual events: the Spring and Autumn Exhibitions. Landscapes, and the romantic familiarity of seasons, have been favoured motifs for an endless number of artists and, until the mid-1900s, have been exhibited in these halls possibly more than any other genre.

The line between tradition and ingenuity seems like a fine one to walk, for any artist, at any point

in time. Every spring since 1857, new artists have applied to the Spring Exhibition, attempting to balance the known with the fresh, the approved with the radical, in ways that could get their works past the jury and onto the celebrated walls and floors of the Charlottenborg Exhibition Building. Hundreds of artworks were submitted year after year, with a shifting number of handfuls selected. Many more were rejected. What lies at the heart of artworks that a jury does not want an audience to see? In recent years, the Autumn Exhibition left Charlottenborg's premises but the Spring Exhibition endures. The works in the exhibition are still juried, still recognisable in its form, seasonally changing in its content. With each chilly Danish spring, a cautious optimism re-emerges within our bodies and before our eyes.

Orbits

From a human perspective, 140 years may seem like a long time, but it is merely the blink of an eye when seen from a cosmic standpoint. Across the globe, time became increasingly aligned in 1883. Canada and the US were coupled to Greenwich Mean Time in England, a system still in use as a worldwide standardisation of time. Gradually, everyone started following the same clock, but nights and days kept shifting as they always had, and so did the planets over our heads. Standards typically pave the way for consensus, and a standardised concept of time more readily leans towards a common understanding of time as a forward-propelling container of more or less intelligible experiences. But whenever consensus is dense, esoteric attentiveness seems all the more important. Trust that an icon holds some secrets you cannot access. Look up and notice that the sky has returned as a hard, black ocean. Try to discern a lenient lash-less eye with anything other than your own seeing eyes.

While artworks and their history often call for human deciphering, their motifs, shapes and materials tend to remain questions, sometimes even riddles – something not meant for mapping. Multiple connections are at play in this room but, like the history of Charlottenborg, they are neither linear nor systematic: a string of forgotten architecture evading chronology, a zodiac chart for a building. The geometric outline of something as monumental as the Egyptian pyramids – only, they are not really there. The more we believe we can unlock history with linear logics, decode artworks through systems of chronology, the less we might be able to actually perceive.

Paradise Now!

During the 1960s, following an extended period when the Exhibition Building's programme was largely out of sync with the international art scene, Charlottenborg's clock appears to have got in sync with European art experiments. The 1963 Fluxus edition of *Majudstilling*, arranged by Arthur K pcke, among others, introduced to Charlottenborg artists such as Joseph Beuys and Wolf Vostell. The decade culminated, in 1969, with *Festival 200*, an explosive celebration of the 200th anniversary of the Art Academy's first salon, initiated by art historian Troels Andersen supported by a group of young artists, many of whom were connected to the Fluxus movement. Besides being an exhibition of relevance beyond the country's borders, the event was a radical attempt at broadening the exhibition format. Described by the organisers as a "festival of experimental art, poetry and mixed media", the exhibition halls were handed over to a heterogeneous group of artists who, over a

fortnight, developed and presented works in a sort of continuous, collective performance of art making.

From a public bath in the exhibition space to a free-for-all print workshop that issued daily bulletins to be distributed around the city, social experiments were combined throughout the festival with more recognisable artistic practices such as installations, performances and experimental music, with a consistent focus on process over result. These far-reaching efforts at doing art and life were typical of the decade's spirit, whereby artists sought to dissolve the boundaries of conventional time, prioritising the transformative forces of immediate experiences and collective action within an expanded, euphoric present.

1977

By the latter half of the 1970s, the optimistic wave of the previous decade had dissolved against a shore of economic instability, social alienation and rising political conservatism. As the sense of potential and possibility faded, the Sex Pistols were shouting 'No Future', encapsulating the nihilism and rebellion of a generation in their 1977 song. In the same year, the Charlottenborg exhibition *Kærlighed eller Kaos (Love or Chaos)* wished to evoke the essence of the 1960s in new, disillusioned times. Perhaps nothing like this historicisation of the sixties' spirit within an art institution, no matter how hippie-inspired in format and methodologies, so vividly marks the ultimate demise of a happier, bygone time.

In the winter of 1977, a group of young artists still studying at the Art Academy took to the Danish countryside to burn a line of fire

through a field, inspired by North American Land Art practices. A few years later, several of these artists became part of the loosely structured, expressive and punk-looking group called De Unge Vilde (The Wild Youth), many of them participating in the largely experimental, cross-disciplinary group show Gud og Grammatik (God and Grammar) in 1984, along with many other artists, musicians and poets. While reflective of the downheartedness of the 1980s, the artistic yearning for punk-inspired manifestations of fire, spikes and clenched fists continues to resonate today – possibly as an enduring mode among successive generations of artists. After all, isn't it often punk-ish, flaming moods mixed with a certain amount of rage that drive culture forward?

Ongoing

On the whole, all the critics are men. A single newspaper has got the splendid idea to let a woman write about the atmosphere at the exhibition, but 'since women do not understand art' they have a man to write the art criticism proper.

— *Women's Exhibition XX* report, diary entry, 9.12 1975

Over a fortnight in December 1975, a heterogeneous group of fierce women, spanning internationally recognised artists to feminist activists, blurred art boundaries in Charlottenborg through gatherings, performances and political discussions. *The Womens Exhibition XX* was a pioneering show, the success of which made it a landmark for subsequent feminist exhibitions across Europe.

For over half its existence, the Art Academy did not accept female artists. In 1888, the 'Art School for Women' opened its doors under pressure from the Women Artists Association, and moved to the North Wing of this building in 1887. The Academy finally allowed joint

education in 1908, closing off its female-only department. This achievement, along with the international ripples made by the *Women's Exhibition* seven decades later, stands as a testament to the unwavering resilience of women united in their fight for equality.

And yet, structural patriarchy continues to inflict profound suffering on both individuals and collective life. Since the 1970s, intersectional approaches to exhibition-making, and within public spheres more broadly, have gained even greater currency and legitimacy. A broader range of resistance strategies is making its mark in society and within art institutions, strategies that no longer tolerate any traces of patriarchy, racism, homophobia or other systemic exclusions rooted in any form of discrimination: accomplishments that mark important steps in a long, ongoing history that is still far from settled.

One Million Years

While 140 years exceed the lifespan of a human being, it remains within the imaginative horizon of what a living person can grasp as their recognisable reality. In contrast, the concept of one million years is exceedingly chaotic and abstract, making it challenging to fathom within the framework of a practical chronology. However, artworks often possess the potential to offer tangible insights into the ungraspable chaos of human existence.

When it comes to the history of art, 140 years encompass a significant period, despite its relative brevity in some respects. This era gave rise to movements like ready-mades and conceptual practices, and bore witness to abstraction evolving into the vast and almost limitless realm of pictorial gestures that contemporary artists navigate today. Perhaps born from a sense of incipient chaos, artists

began to turn to existing images and objects. Just as Marcel Duchamp challenged the notion of original creation by signing a urinal, On Kawara challenged traditional notions of artistic production by systematically depicting time. In doing so, artists have appropriated or repurposed existing works to push the boundaries of what defines an artwork, often blurring the line to the point where chaos appears to reign, all within a mere 14 decades, and in the context of the millions of decades that preceded them.

Full of Days

Det sande billede af fortiden flagrer forbi.

— Walter Benjamin

Siden 1883, altså i mere end 51.000 dage, har Charlottenborg været en bygning fuld af kunst. En overskuelig evighed eller et kort øjeblik fuldt af menneskelige følelser, fuldt af billeder og sprog og systemer, fuldt af skønhed og overflod, samarbejde og modsætninger under samme tag. Fuldt af iboende spændinger og altid fuldt af et foranderligt nu. Men det, vi ser og oplever som nuet er altid i forandring, dets essens er aldrig objektivt – ganske ligesom fortidens menneskelige erfaringer er et gådefuldt land, der er farvet i stadigt skiftende nuancer.

Et væld af materialer har hobet sig op her gennem årtierne. Geologiske lag af maling, træ, gips, tekstil, planter, ler, kabler, kroppe, ansigter og forgyldt ornamentik. Lagene er ganske vist usynlige, men man kan stadig fornemme, hvordan mere end et århundredes

udstillinger og opmærksom betragtning har indlejret sig i de fornemme sale. Døråbninger er blevet blændet og genåbnet, vægge er blevet revet ned og genopbygget, trægulve er blevet dækket til og bragt frem i lyset igen, kostbare møbler er kommet til og blevet fjernet igen, og et uendeligt antal huller har gennemboret udstillingsvæggene. Igen og igen bliver bygningen gennemhullet og fyldt op. Tiden skrider fremad i en lige linje, men historien har en tendens til at være cyklisk – og cyklusser er ikke nødvendigvis lig med harmoni. Kunsthal Charlottenborgs historie er en historie om hulrum og fejl og manglende sammenhænge, samtidig med at den også er en historie om tilhørsforhold og kontinuitet: Vi bliver ved med at gå til kunsten for at opleve kontemplation og fordybelse, vi bliver ved med både at beundre og foragte radikalitet. Vores og andres hjerter bliver ved med at knuses og heles foran øjnene af os, og vi bliver nok ved med at længes efter templer indtil erindringen om søjler har fortonet sig.

Haver

Som ethvert andet slot med respekt for sig selv var Charlottenborg Slot, dengang det blev bygget i midten af 1600-tallet, omgivet af et symmetrisk haveanlæg i barokstil. Anlægget blev senere udvidet til at omfatte en botanisk have, men måtte til sidst lade livet for at give plads til udstillingsbygningen i 1883. I dag står kun Billedhuggerhaven tilbage som et vidnesbyrd om en frodig fortid. Herinde vælter majestætisk skulpturel beplantning ned over udhuggede sten, der er blevet grønne af tid og mos. Skulpturer og haver kan siges at have lange, sammenflettede rødder til fælles: De varige materialer synes at trives særlig godt op imod naturens flygtighed, dens cyklusser af blomstring og hendøende visnen. Omgivet af efeu har Kunstakademiets elever gennem mange år støbt deres værker i denne have, der udgør et direkte bindeled mellem arkitekturens ydre og indre.

Et foto, der er taget under de selvsamme blade et par årtier før disse mure blev rejst, viser Bertel Thorvaldsen – et menneske, der utvivlsomt

befandt sig godt omgivet af massive materialer. Han ses ved sit atelier, og med hånden laver han et djævletegn, der måske skal beskytte ham mod kameraets nyopfundne og flygtige teknologiske øje. Herfra spoler vi tiden frem til slutningen af 1800-tallet, hvor Anne Marie Carl-Nielsen formgav sine små kalve i voks efter levende model. Materialets blødhed gav mulighed for at indfange hendes utvivlsomt rastløse modeller med hurtige bevægelser – udsprunget af en nærmest fotografisk trang til at fastfryse øjeblikket i solide, tredimensionelle former. Vi tager endnu et spring i tiden: Astrid Noack – den første kvinde, der blev inviteret til at udstille i disse sale som kunstnersammenslutningen Grønningens gæst og i øvrigt blev samme kunstnersammenslutnings første officielle kvindelige medlem i 1933 – var inspireret af egyptisk og klassisk skulptur såvel som af naturen. Fra førstnævnte fik hun en forkærlighed for det massive. Fra sidstnævnte fik hun sin fornemmelse for, hvordan overfladen er et levende lag over en fast kerne. Hun nævner får som en særlig inspirationskilde bag sin skulpturelle praksis: Uldlaget skjuler dyrets krop, men peger samtidig på dets masse, form og vægt.

10.000 års nordisk folkekunst

Set i lyset af Asger Jorns betydning for det 20. århundredes kunst siger hans generelle fravær fra Charlottenborg meget om en institution, der langt op i efterkrigstiden var indbegrebet af æstetisk konservatisme og havde en tendens til at ignorere avantgarden. Jorn debuterede her som en del af udstillingen *Skandinaverne* i 1939, men alligevel – og selv om han i mellemtiden opnåede international anerkendelse – dukker hans navn først op igen i begyndelsen af 1950'erne i forbindelse med nogle få udstillinger med kunstnersammenslutningen Spiralen. Derefter skulle der igen gå lang tid, før Jorns værker sås på Charlottenborg. Et årti forinden spillede han en central rolle i en strid mellem kunstnersammenslutningerne Høst og Corner, der udstillede i fællesskab på Den Frie Udstillingsbygning. Som følge af uenighed om, hvorvidt Jorn burde optages eller ej, brød Corner med *Høstudstillingen* og flyttede til Charlottenborg for dér at fortsætte i en mere naturalistisk retning.

Jorns righoldige kunstneriske arv og hans syn på billeder som både tilpasningsdygtige og modstandsdygtige over tid, fejres her gennem udpluk fra hans projekt *10.000 års nordisk folkekunst*, der fint udtrykker Jorns modstand mod etablerede kunstneriske normer og traditionelle tilgange til kunsthistorien. Projektet, der blev påbegyndt i 1948, udviklede sig efterhånden til en vision om en serie på 32 bind, hvoraf kun ét blev udgivet i kunstnerens levetid, nemlig et bind med fokus på 1100-tallets stenskulpturer i Skåne. Yderligere seks bind blev udgivet efter Jorns død på baggrund af hans noter.

Jorn brugte begrebet “folkekunst” for at beskrive et dynamisk blik, der er formet af samspillet mellem tradition og improvisation – en visuel verdensanskuelse, der står i skarp kontrast til de skiftende tiders eliter og deres fasttømrede forestillinger. Inden for Jorns metodologi var fotografier og ord lige vigtige, således at billederne, der var udvalgt og placeret i nøje tilrettelagte rækkefølger af kunstneren selv, kunne formidle væsentlige udsagn uafhængigt af teksten.

Kollektiviteten

Kunstnersammenslutninger, -kollektiver og -grupper har forsamlet sig mellem disse vægge gennem mere end et århundrede. Måske ligger der i selve kernen af den kunstneriske praksis en impuls til at samles? I hvert fald står kunstnersammenslutningen som begreb helt centralt i den danske udstillingshistorie, og de første frø til noget kollektivt blev allerede sået ved den første gruppeudstilling, der i 1701 blev arrangeret af seks unge kunstnere i et privat palæ nær ved Kongens Nytorv. Dette ønske om at skabe visuelle oplevelser i fællesskab blev langsomt formaliseret gennem regelmæssige jury-udvalgte udstillinger, der blev organiseret af Kunstakademiet – og fandt sted i Udstillingsbygningen fra 1883. Og da jurysystemet på et tidspunkt for længst havde fordrevet det oprindelige kollektive instinkt, var de ophobede frustrationer over de magtfulde juryer allerede i gang med at bane vejen for nye fælles tiltag og gruppeaktioner.

Måderne hvorpå grupper og sammenslutninger

fungerer, hvad de stræber efter, i hvilket omfang de er i stand til at hacke de institutioner, der huser (eller afviser) dem: alt dette ændrer sig naturligvis i løbet af et århundrede. Disse vægge har gennem tiden både skabt fællesskaber og opløst dem. De har fungeret som et adelsmærke for den kunst, der fik adgang til de hellige haller, og som en ramme-sætning man kunne spille bold op imod – de afviste blev således ansporet til at skabe deres egne, nye muligheder uden for institutionen. Den Frie Udstilling, Danmarks første og længstlevende danske kunstnersammenslutning, opstod i 1891 med det formål at byde 'kunstværker af enhver art' velkommen i protest mod Charlottenborg-udstillingens udvælgelseskomité. Op gennem det 20. århundrede har over tyve kunstnersammen-slutninger arbejdet i disse sale med henblik på at skabe, formidle og sælge deres værker på deres egne betingelser. Den kunstnerstyrede tid sluttede – ikke uden modstand fra kunsternes side – da Charlottenborg blev gentænkt som kunsthall i 2007. De kollektive instinkter trives dog stadig andre steder i både velkendte og nye former, hvilket bl.a. de mange kunstnerdrevne udstillingssteder landet over vidner om.

Sæsoner

Frostklare skumringstimer er let genkendelige, ganske ligesom høstsæsonens fortættede orange glød eller den nordiske midsommers skære, sarte lys. At iagttage årstiderne og deres sæsonbestemte stemningsskift forankrer menneskets fornemmelse for verden gennem synlige markører af tiden, der går og tider, der atter vender tilbage. Her finder vi påmindelser om velkendte følelser, der i sig også bærer muligheden for, at noget ukendt kan spire frem. Nogle kunstværker kan have lignende egenskaber: De kombinerer en velkendt melankoli med antydninger af noget ukendt. Charlottenborgs udstillingshistorie har gennem mange årtier været tæt sammenflettet med årstiderne i sin cykliske kredsen om de to store årlige begivenheder: Forårs- og Efterårsudstillingen. Landskaber, og deres årstiders romantiske velkendthed, har været et yndet motiv for utallige kunstnere, og indtil midten af 1900-tallet har værker af denne type været udstillet i Charlottenborgs sale i stort antal, muligvis mere end nogen anden genre.

At bevæge sig på grænsen mellem tradition og nyskabelse er en hårfin balance for alle kunstnere til alle tider. Lige siden 1857 har nye kunstnere hvert forår prøvet at gøre netop det, når de sendte værker ind til Charlottenborg. De har forsøgt at balancere det kendte med det fornyende, det blåstemplede med det radikale, og at gøre det på måder, der ville få deres værker gennem censuren og ind på Charlottenborg Udstillingsbygningens vægge og gulve. Hundredvis af kunstværker bliver indsendt år efter år, og et skiftende antal håndfulde bliver udvalgt. Mange flere bliver afvist. Hvad ligger der i hjertet af de kunstværker, som juryen ikke ønsker, at et publikum skal se? I de senere år har Efterårsudstillingen forladt Charlottenborgs lokaler, men Forårsudstillingen består. Udstillingens værker udvælges stadig af en jury, er stadig genkendelig i sin form, og skifter stadig løbende indhold. Med hvert køligt dansk forår dukker en forsigtig optimisme atter op, både i vores kroppe og foran vores øjne.

Kredsløb

Set ud fra et menneskeligt perspektiv kan 140 år virke som lang tid, men ud fra et kosmisk synspunkt er det blot et lillebitte øjeblik. I 1883 blev tiden mere og mere ensrettet på tværs af kloden: Canada og USA blev koblet til Greenwich Mean Time i England, et stadig eksisterende system til global standardisering af tid. Efterhånden begyndte næsten alle at følge det samme ur, kun dag og nat blev ved med at bølge frem og tilbage, som de altid har gjort, og det samme gjorde planeterne over vores hoveder. Standarder baner typisk vejen for konsensus, og et standardiseret tidsbegreb hælder lettere hen imod en fælles forståelse af tid som noget fremadskridende; som noget, der rummer vores mere eller mindre let forståelige oplevelser. Men når en konsensus er stærk, virker det endnu vigtigere at være opmærksom på det estorske. Tro på, at det ikoniske billede rummer nogle hemmeligheder, du ikke kan få adgang til. Kig op og læg mærke til, at himlen atter en gang er blevet et hårdt, sort hav. Prøv at se på det vippeløse øje med andet

end dine seende øjne.

Hvor kunstværker og deres historie ofte kræver læsning og afkodning, har deres motiver, former og materialer det med at forblive åbne spørgsmål, nogle gange endda gåder. Noget, der ikke skal kortlægges. Der er flere indbyrdes forbindelser på spil i dette rum, men ligesom Charlottenborgs historie er de hverken lineære eller systematiske: en perlerække af glemt arkitektur, der unddrager sig enhver lineær kronologi; et horoskop for en bygning. Det geometriske omrids af noget så monumentalt som de egyptiske pyramider – bortset fra, at de ikke er her i virkeligheden. Jo mere vi tror, at vi kan låse historien op med lineære logikker, afkode kunstværker med kronologisk systematik, des mindre er vi måske i stand til rent faktisk at se.

Paradise Now!

Efter en længere periode, hvor udstillingsbygningens program stort set var ude af trit med den internationale kunstscene, ser Charlottenborgs ur ud til at blive synkroniseret med de europæiske kunsteksperimenter i 1960'erne. I 1963 kom "Fluxus"-udgaven af *Majudstillingen*, der var arrangeret af bl.a. Arthur Kørpcke, og her lagde Charlottenborg Udstillingsbygning for første gang hus til kunstnere som Joseph Beuys og Wolf Vostell. Årtiet kulminerer, i 1969, med *Festival 200*: en eksplosiv fejring af 200-året for Kunstakademiets første salon. Udstillingen blev til på initiativ af kunsthistoriker Troels Andersen med støtte fra en gruppe unge kunstnere, hvoraf mange havde tilknytning til Fluxus-bevægelsen. Udover at være en højst relevant udstilling, også ud over landets grænser, udgjorde arrangementet et radikalt forsøg på at udvide udstillingsformatet. Arrangørerne beskrev det som en "festival for eksperimenterende kunst, poesi og blandede medier", og her fik en blandet skare af kunstnere helt bogstaveligt

overdraget udstillingsbygningens sale. Her over fjorten dage udviklede og præsenterede de værker i en slags kontinuerlig, kollektiv performance og værkproduktion.

Festivalen bød på alt fra offentlige bedefaciliteter i udstillingslokalet til en gratis trykpresse, der dagligt udgav bulletiner, som blev delt ud rundt omkring i byen. Her blev sociale eksperimenter gennem hele udstillingsperioden kombineret med mere velkendte kunstneriske praksisser såsom installationskunst, performances og eksperimenterende musik – hele tiden med et fast fokus på processen frem for resultatet. Disse vidtrækkende bestræbelser på at samtænke kunsten og livet var typiske for årtiets ånd, hvor kunstnerne søgte at opløse vores konventionelle tidsbegreb: de lagde vægt på det transformative potentiale ved umiddelbare oplevelser og kollektive aktioner inden for et udvidet og euforisk her og nu.

1977

I sidste halvdel af 1970'erne var det foregående årtis bølge af optimisme blevet grundigt brudt i en brænding af økonomisk ustabilitet, social fremmedgørelse og stigende politisk konservatisme. Samtidig med at følelsen af potentialer og muligheder blegnede råbte Sex Pistols "No Future" og opsummerede dermed en hel generations nihilisme og oprør i deres sang fra 1977. Samme år forsøgte Charlottenborg-udstillingen *Kærlighed eller Kaos* at fremmane noget af essensen fra tresserne i de nye, desillusionerede tider. Men det er svært at forestille sig en tydeligere markering af en lykkeligere, svunden tids endelige bortgang end denne historisering af tressernes ånd inden for rammerne af en kunstinstitution – uanset hvor hippie-inspireret udstillingen i øvrigt var i sit format og metodevalg.

I vinteren 1977 tog en gruppe unge kunstnere, der stadig studerede på Kunstakademiet, ud på landet for at tænde en linje af ild gennem en mark – et værk, der var inspireret af den nordamerikanske Land Art-bevægelse. Flere af disse kunstnere blev nogle år efter en del af den løst sammensluttede, ekspressive og punkagtige gruppe kaldet De Unge Vilde. Mange af dem tog i 1984 del i den overvejende eksperimenterende, tværfaglige gruppeudstilling *Gud og Grammatik* sammen med en lang række andre kunstnere, musikere og digtere. Selv om stilen har rod i 1980'ernes mismod, vækker den stadig genklang i dag og finder udtryk i en kunstnerisk længsel efter punk-inspirerede manifestationer af ild, pigge og knyttede næver – muligvis som et vedholdende greb blandt successive generationer af kunstnere. Når alt kommer til alt, er det så ikke tit de punkagtige, opflammende stemninger blandet med en vis mængde raseri, der driver kulturen frem?

Vedvarende

I det hele taget er alle kritikerne mænd. En enkelt avis har fået den glimrende idé at lade en kvinde skrive om stemningen på udstillingen, men eftersom “kvinder ikke forstår sig på kunst” har de fået en mand til at skrive den egentlige kunstkritik.

— Dagbogsnotat om *Kvindeudstillingen XX*, 9.12 1975

I løbet af fjorten dage i december 1975 arbejdede en mangfoldig gruppe af tændte kvinder, der spændte lige fra internationalt anerkendte kunstnere til feministiske aktivister, med at skubbe til kunstens grænser på Charlottenborg gennem forsamlinger, performanceværker, forestillinger og politiske diskussioner. *Kvindeudstillingen XX* var en banebrydende udstilling, og dens succes gjorde den til et pejlemærke for efterfølgende feministiske udstillinger i hele Europa.

Gennem mere end halvdelen af hele sin historie lukkede Kunstakademiet ikke kvindelige kunstnere ind. I 1888 åbnede Kunstsolen for Kvinder dørene under pres fra Kvindelige Kunstneres Samfund, og den flyttede ind i nord-

fløjen af denne bygning. Kunstakademiet tillod endelig fælles undervisning i 1908 og lukkede den afdeling, der kun var for kvinder. Dette resultat står – i lighed med den internationale genlyd, som kvindeudstillingen gav syv årtier senere – som et vidnesbyrd om den urokkelige styrke og udholdenhed hos de kvinder, der stod samlet i deres kamp for ligestilling.

Ikke desto mindre fortsætter det strukturelle patriarkat med at skade såvel individer som fællesskabet. Lige siden 1970'erne har intersektionelle tilgange til det at lave udstillinger – og projekter generelt i det offentlige rum – vundet stadig større udbredelse og legitimitet. En bredere vifte af modstandsstrategier er i færd med at sætte sit præg på samfundet og inden for kunstinstitutionen; strategier, der ikke længere tolererer spor af patriarkatet, racisme, homofobi eller andre systemiske former for udelukkelse og marginalisering, der har rod i diskrimination. Det er alt sammen vigtige skridt i en lang og igangværende historie, der langt fra er fortalt endnu.

One Million Years

Selv om 140 år er længere tid end et menneske lever, er det trods alt et tidsrum, der stadig falder inden for en tidshorizont, som kan begribes og ses som en del af en genkendelig virkelighed. Modsat, er ideen om en million år temmelig kaotisk og abstrakt, og det er svært at anskue den type tidsrum inden for rammerne af en overskuelig kronologi. Kunstværker har dog ofte en evne til at give håndgribelig indsigt i den menneskelige eksistens og dens uoverskuelige kaos.

Når man ser på kunsthistorien, dækker de seneste 140 år – på trods af tidsrummets relativt korte udstrækning – over en betydelig periode. Det er en æra, der har affødt bevægelser som ready-mades og konceptkunstens praksisser; en tid, hvor abstraktionen udviklede sig til det enorme og næsten grænseløse felt af billedlige greb, som samtidskunstnerne navigerer efter

i dag. Kunstnerne begyndte, måske på grund af en snigende fornemmelse af et begyndende kaos, at vende opmærksomheden mod allerede eksisterende billeder og genstande. Ligesom Marcel Duchamp udfordrede forestillingen om originalitet og kreativitet ved at signere et urinal, udfordrede On Kawara traditionelle forestillinger om kunstnerisk produktion ved systematisk at skildre tiden. Kunstnere har således approprieret eller genbrugt eksisterende værker for at skubbe grænserne for, hvad der definerer et kunstværk, hvilket ofte slører grænserne helt frem til et punkt, hvor alt synes at ende i kaos. Dette er alt sammen sket i løbet af blot 14 årtier – og på grundlag af de millioner af årtier, der er gået forud for dem.