

Cecilie Norgaard

The background is a complex, layered painting. It features a prominent vertical, textured element that resembles a piece of wood or a metal rod, running from the top towards the middle. To the left of this element, there are areas of vibrant red and orange, suggesting fire or a heated surface. Below these, there are patches of green and grey, with a circular, grid-like pattern that looks like a vent or a small window. The overall texture is grainy and painterly, with visible brushstrokes and a sense of depth. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights that emphasize the three-dimensional quality of the composition.

*Emotionally
Invested*

OVERGADEN

ISBN: 978-87-94511-26-7
EAN 9788794511267

Cecilie Norgaard
Emotionally Invested
Udstillingsperiode: 22.02.2025 – 04.05.2025

O – OVERGADEN
Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org

INTRODUKTION

Det er en stor fornøjelse at introducere denne publikation, der udkommer i forbindelse med Cecilie Norgaards soloudstilling *Emotionally Invested* på O – Overgaden. Siden 2021 har O – Overgaden med generøs støtte fra Augustinus Fonden produceret en publikationsrække, der udgives i forbindelse med kunsthallens soloudstillinger. Målsætningen med denne serie er at mangfoldiggøre samtalerne under og efter udstillingerne og åbne op for, at nyt materiale kan udspringe heraf.

I dette tilfælde har kurator på Den Frie Magnus Thorø Clausen bidraget med et essay om Norgaards billedsprog, mens den tyske kunstsribent Sophia Rohwetter har bidraget med refleksioner over de mange lag i arbejdet. En stor og varm tak til begge bidragsydere. Derudover vil jeg gerne takke hele O – Overgadens team for den store indsats i forbindelse med udstillingen, og naturligvis også fanfare, vores grafiske designere, for deres dedikerede arbejde på denne publikation. Sidst, men ikke mindst, en særlig tak til Cecilie for at dele sit materiale – fra koncept til udvidede samtaler – med os alle sammen, både gennem udstillingen og denne publikation.

I Cecilie Norgaards mættede og farverige, konceptuelle oliemalerier leges der lunefuldt med de hierarkiske forskydninger mellem høj- og lavkultur, som nutidens samfund producerer. Hvis oliemaleriet engang var et vigtigt middel til at understrege overklassens magt, insisterer Norgaard i sin nye værkserie, skabt til O – Overgaden, på at vende denne fortælling på hovedet ved i stedet at fokusere på helt almindelige objekter. Farveblyanter, bogstaver og tal; sparegrise, biler, ure og lastbiler crasher, gentages eller mangedobles i malerierne, som samlet set skaber et humoristisk, absurd univers af skoleting, penge og protestantisk tidspres.

Som del af et cirkulært alfabet indgår hver enkelt af Norgaards motiver, som også inkluderer arbejdere, byarkitektur og skematiske grafer, i en større billedkreds af gentagne figurer, der flyder fra et maleri til et andet. Motiverne er centralt placeret og teatralt belyst, ofte på mørk baggrund, som var de kontekstløse scenografier – til tider omgivet af et generisk, renæssancelignende landskab.

Disse billeder er i kritisk dialog med maleriets historie, idet de peger på deres egen tilstedeværelse i kunstens logik og økonomi. Eksempelvis er der i et maleri en urskive, som ligner en malerpalet, hvorpå miniaturearbejdere er i gang – som et billede på spørgsmål om tid og (kunstnerisk) arbejde. I et andet værk er der strøet en prik-til-prik-tegning hen over oliemaleriets skildring af et trafikuheld. Et uheld, som sender biler flyvende afsted i alle retninger, så de ligner farvelade i bevægelse. Således peger motivet, her bilerne, helt konkret på sig selv som farve og på maleriets tilblivelsesproces. På den måde viser værkerne ikke bare køretøjer og transport, de er også i sig selv transporteret eller i transformation – hele tiden på vej til at blive noget andet.

Sammen virker billederne som en form for optegnelse over arbejder- eller middelklassens almene værktøjer, der her forvandles til maleriske, æstetiske objekter. I et maleri gengives lastbiler og skibscontainere – nøglen til europæisk godshandel – som ensfarvede firkanter. Dette understreger på den ene side maleriets egen funktion som en transportabel handelsvare, samtidig med at det ændrer disse fragtoverflader, som typisk ses som uæstetiske, til noget, der minder om den tidlige modernismes abstrakte farveblokke.

Midt i denne opfordring til at skabe nye flader og forståelser for, hvor kunsten og æstetikken opstår, er der noget foruroligende ved Norgaards udvejsløse og cirkulære billedverden. I værkerne findes en kombination af legesyge og alvor, hvor malerierne ivrigt accelererer, bygger sig op og vokser, samtidig med at deres indhold visner, falmer og forulykker. Når den nuttede sparegris knuses, afslører den blot en anden ødelagt sparegris.

Rhea Dall
Leder og chefkurator på O – Overgaden,
Februar 2025

Cecilie Norgaard (f. 1991, DK) er uddannet fra Akademie der bildenden Künste i Wien (2021) og bor og arbejder i Wien og Berlin. Hun har tidligere udstillet på bl.a. Rinde am Rhein, Düsseldorf (2024); Matteo Cantarella, København (2024); Den Frie, København (2022); og mumok, Wien (2022). Udstillingen på O – Overgaden er Norgaards første institutionelle soloudstilling.

SPROGET BEVÆGER SIG, MALERIERNE TRANS- PORTERER

Sophia Rohwetter

MARGUERITES LASTVOGN, CECILIES LASTBILER

Vi starter på motorvejen i Pontchartrain, Frankrig. Kameraet ankommer til et torv. Lastbilen er parkeret her. Mærke: Saviem. Vægt: 32 tons. Farve: Blå. Motoren er ikke i gang.

En rundkørsel i et industriområde i Plaisir. Monotone omgivelser. Campingvogne. Et højhusområde i det fjerne, stabler af dødbringende boliger. Der står lastbilen. Dens motor peger ud mod beskueren. Langsomt begynder den at køre mod beskueren, så drejer den til venstre. Den kører hen over skærmen. Den forsvinder og kommer så til syne igen i en rundkørsel. Forsvinder igen. Et tomt kryds. Filmen er startet.

Et sidelæns tracking-skud. Byggepladser. Udgravet jord. Bølgeblikskure. Og så træer. Marguerite Duras' stemme som voiceover.

Det ville være sket på en vej ved kysten. Hun ville have krydset et stort, bart plateau. Og så ville en lastbil være kommet. Den ville have passeret langsomt gennem landskabet. Hvid himmel, vinter. Og en tågedis, helt fin, der lå over markerne, over jorden.

Stilhed, så musik (Beethovens variationer, no. 29, 30, 31)

Et mørkt værelse, nedrullede gardiner, lidt dagslys, der siver ind. Marguerite Duras og en ung Gérard Depardieu sidder over for hinanden ved et rundt bord og læser filmmanuskriptet.

GD: Er det her en film?

MD: Det ville have været en film. Det er en film, ja.¹

Marguerite Duras' film *Le Camion* (1977) er skrevet som såkaldt conditionnel du passé. En film, der skulle have været, men også en film, der er – en uvirkelig fortid, en realiseret umulighed, irrealis mood. I filmen bevæger en blå lastbil sig gennem skiftende landskaber, nogle gange landlege, nogle gange forstæder, på en gang bemærkelsesværdige og udskiftelige. Et andet sted, indendørs, sidder Duras og Depardieu og læser manuskriptet til en film – denne film – der skulle have været lavet. Filmen skulle have fortalt historien om en klasseløs kvinde (la dame, déclassée), der blaffer med en lastbilchauffør, måske et medlem af kommunistpartiet. Hun opfatter imidlertid enhver revolution som utænkelig. Hverken kvinden, chaufføren eller revolutionen optræder i filmen, kun den blå lastbil, vejen, landskabet. Lastbilen ville være forsvundet og så være dukket op igen. 'Forstår du?', spørger Duras Depardieu – og måske også publikum – og vi begynder at øjne lastbilen, som den kører, fragter, indeholder alt det, der bliver sagt. Lastbilen bevæger sig via ordene, sproget kører billederne frem.

Le Camion spiller på dobbeltheden, 'en film inde i filmen' og Godards måde ikke at lave film på,

1. GD: C'est un film? MD: Ça aurait été un film. C'est un film, oui.

men stadig lave dem. I bund og grund er *Le Camion* en film om at lave film – eller snarere, med Duras' egne ord, om, hvordan filmindustrien ikke erkender, at produktionsprocesserne ved en film er filmen i sig selv.

Lastbilen er et genkommende motiv i Cecilie Norgaards malerier. Ligesom i Duras' film optræder der i Norgaards udstilling en blå lastbil – det vil sige faktisk fire af dem – og i et af malerierne er de arrangeret sidelæns og i en stabel. De blå lastbiler og nogle lastbilsløse trailere transporterer en masse farvede klodser, varierende nuancer af blå, rød, gul, lilla, orange, hvid. Måske er det små børnelastbiler, der transporterer farvestrålende byggeklodser til en imaginær byggeplads, eller måske er det en nøjagtig levering af kompositoriske elementer til et maleri bestående af farvede felter. Hvis den blå lastbil i *Le Camion* er en *porteur du récit, de tout l'écrit* ("en historietransport, en transporter af selve skriften"), er Norgaards lastbil en farvetransport, i sig selv tilvejebragt af farve, den forsyner billedet med sit eget materiale. På den måde bliver historien, som lastbilen transporterer, en historie om selve produktionen af maleri, hvilket er maleriet.

Denne historie bliver dog ikke skrevet helt uden ord, helt uden skrift. Maleriets titel, "Small Medium Large" – der måske refererer til de varierende størrelser på trailerne, som læsset med farver bevæger sig horisontalt over maleriet som for at måle dets bredde – er ord, som findes i billedet i form af tredimensionelle blokbogstaver. Det ligner, at de falder, nogle roterer, andre er spejlvendte, fra toppen ned mod bunden af lærredet, som for at måle dets længe. De faldende bogstaver er malet i en beskidd hvid eller med skær af lysnet grøn og orange, de glider ned foran eller bag ved ladene med klodser, blander sig af og til ind i deres nuancer. Mens ordene – small, medium, large – falder og opløser sig, dukker nye, anagramagtige relationer op bogstaverne imellem og fremtryller associationer til hverdagslighederne ved at lave og sælge kunst: gallerier, sælgere, begær, drømme, e-mails.

TRANSITIVT MALERI

Norgaards lastbil bevæger sig langs med og gennem både de symbolske og materielle produktionsnetværk og selve distributionen af maleri. Disse netværk – "i deres ubegribelige skala, som rangerer fra uforståeligt små mikrochips til det uforståeligt store internet" eller fra det uforståeligt lille farvelæs til begærets enorme uforståelighed – indkapsles i det, som David Joselit i "Painting beside Itself" kalder 'the contemporary sublime'. Når maleriet, der som medium er tæt forbundet med historien om borgerskabets smag og kunstens vareliggørelse, indgår i et netværk, risikerer det netop vareliggørelse, og således sættes dets bevægelse i stå. "Maleriet standses, der betales for det, det hænges på en væg eller opbevares på et lager og bliver på den måde en permanent krystallisering af en specifik social relation." Som middel mod denne

permanente standsning af objektcirculation inden for rammerne af et givent netværk beskriver Joselit det, han kalder transitivt maleri: "En form for maleri, der illustrerer, at så snart et objekt indgår i et netværk, kan det ikke bringes helt til stilstand, kun underlægges forskellige materielle stadier og cirkulationshastigheder, der rangerer fra det geologisk langsomme (a la opbevaring i kulde) til det uendeligt hurtige."²

I et andet lastbilsmaleri er det ikke bogstaver, men biler, der falder. En natlig scene, et bjerglandskab. En autotransporter med biler i forskellige farver – orange, grønne, røde, gule, blå, hvide – kører af vejen, over autoværnet og er ved at styrte ned i en flod. Bilerne flyver i alle retninger: Den orange ryger i vandet med køleren først, den gule falder baglæns ud af bagenden, den hvide smadrer ind i det andet autoværn. Bilernes mætte farver er glødende, de stråler som stjerner på en nattehimmel. Det her er biler, men som maleriet minder beskueren om, er de ikke andet end farve på et lærred, lidt som farveklodserne på ladet af den blå lastbil. I en anden udgave af samme begivenhed er de faldende biler transformeret til rene penselstrøg, hurtige og flyvende, de antyder et tempofyldt penselarbejde. Denne selvreflekterende reference til maleriets materialitet og fremstilling fortsætter i et prik-til-prik-diagram, der er lagt hen over førnævnte biluheldsscene. De hvide prikker breder sig som små stjerner hen over billedet – nogle med tilhørende tal, der løber fra 3 til 149 – og opfordrer beskueren til at forbinde prikkerne, at forme et netværk af linjer, at tegne et billede i billedet. Norgaards malerier cirkulerer inden for små, mellemstore og større netværk i kunstverdenen, men bygger også deres egne strukturer og netværk, hvori objekter – lastbiler, biler, ord, bogstaver, tal, farveklodser, blyanter, paletter – indgår uden at stå stille, men derimod kun indpasses i materielle og symbolske tilstande, fra lastbil til bil til farveklods til penselstrøg; fra ord til bogstavssalat til anagram til diagram. Hendes transitive malerier sætter aldrig deres egen bevægelse i stå, de holder kun stille for at give nogen eller noget et lift.

METONYMISKE BEVÆGELSER

Ligesom lastbilen i Duras' film er der i Norgaards malerier en række motiver, objekter og kompositoriske elementer, der kommer til syne, forsvinder og kommer til syne igen, ofte i en ny form eller i nyt selskab. En bil styrter ned fra lastbilen som en farveklat, en blyant træder ind i maleriet og forlader det igen som kunstner, en globus øjnes bag et vindue og bliver til en sparegris. I det tidligere maleri "Under The Weather" (2024) ligger en bunke sært vægtløse globusser, stablede og væltede, bag en slags tremmer, og bag globusserne er der udsigt til en hvilken som helst europæisk by indrammet af hvide gardiner. Maleriet "Luck, Fertility, Prosperity", som indgår i denne udstilling, forestiller en lignende scene, men globusbunken er blevet til en vaklende, nærmest kollapsede bunke sparegrise.

2. David Joselit, "Painting beside Itself", *October*, vol. 150 (Fall, 2009), pp. 125-154: 128ff.

Sparegrisen går igen i flere malerier. I et af værkerne er det en hel hær af dem, der udgør bagtæppet bag en kollision af biler, mens blyanter, bogstaver og tal svæver omkring oprinnet, i et andet er en blå sparegris knust, og i dens indre gemmer sig ikke en opsparing, men derimod en anden lige så knust lyserød sparegris – en gris i en gris (a pig in a pig), et billede i et billede (a pic in a pic). I baggrunden antyder et søjlediagram en form for finansiel monitorering, men ligesom prik-til-prik-diagrammet er statistikken tømt for mening. “Diagrammer er gode, fordi man kan putte alt ind i dem,” skriver Amy Sillman i “Notes on the Diagram.” Ligesom sparegrisen, lastbilen eller bilen i den forstand er en slags beholdere, en slags “alle-er-velkomne”-strukturer, der repræsenterer “den polymorfe forbindelse mellem diskrete elementer.”³ På en måde fungerer de diskrete elementer i diagrammerne og beholderne i Norgaards malerier – lastbil, bil, globus, sparegris, blyant, bogstav, tal, farver – som betydningsbærere i en metonymisk struktur.

Inden for lingvistikken er metonymi et begreb, der beskriver, hvordan et ord, der betyder én ting, ofte bruges til at referere til en lignende ting – baseret på nogle indforståede associationer eller grænseflader mellem tingene. Altså at navngive en enkelt del frem for at referere til helheden, for eksempel hjul som betegnelse for bil. I Norgaards malerier lader alting til i sidste ende at referere til maleri: En lastbil er en bil er en beholder er en globus er en sparegris er penge er tid er en blyant er farve er maleri. “Metonymi er baseret på ord-til-ord-forbindelserne,” skriver Jacques Lacan i “The Instance of the Letter”. Inden for lacaniansk psykoanalyse beskæftiger metonymien sig med måderne, hvorpå betydningsbærere kan kobles sammen i en betydningskæde, hvor den ene konstant refererer til den næste i en vedvarende forskydning eller udskydelse af mening. Således følger begæret – som altid er “begær efter noget andet” – den samme metonymiske logik af kontinuerlig udskydelse: Så snart begærsobjektet er inden for rækkevidde, er det ikke længere lige så eftertragtet, og subjektets begær retter sig mod et andet objekt. Måske bevæger Norgaards malerier sig på en lignende måde fra et begærsobjekt til det næste og erstatter igen og igen en ting med en anden.

IGEN, LASTBILEN

I et tidligere maleri med titlen “mr-truck-big-journey” (2025) er der en hvid lastbil på et maleri inde i maleriet. Selve maleriet forestiller en bourgeois dagligstue med sofa, lænestol, en gulvlampe uden pære, et stuebord med to vaser uden blomster. Tomme beholdere, måske ligesom lastbilen selv. Over sofaen, på den sennepsgule væg, hænger et stort maleri af en lastbil, der kører gennem natten. Den transporterende klasse bevæger sig i borgerskabets hjem.

3. Amy Sillman, “Notes on the Diagram”, in: *Faux Pas. Selected Writings and Drawings*. Paris: After 8 Books, 2020, pp. 127-157: 129ff.

Lastbilsbilledet inde i maleriet ser ud til kun at være oplyst af det spredte hvide lys fra forlygterne og gadelygternes varme skær, selve pælene forsvinder i mørket, så lyset svæver i himlen ligesom vinduer eller hvide, grundede lærreder. Grønne felter af farve ligger som en tåge over himlen og vejen og lastbilens krop. Malerierne transporterer et billede af en lastbil, mens lastbilen lader til at sætte malingen i bevægelse. Forstår du?

I et andet lastbilmaleri fra samme serie er relationen mellem ude (lastbilen på gaden om natten) og inde (bourgeois-interiøret) vendt om. Her er det ikke en indendørs væg, der bærer på et maleri af en lastbil, men lastbiler, der transporterer malerier. Nogle af disse malerier inde i malerierne forestiller dunkle, forladte rum – auditorier og mødelokaler fyldt med borde og stole, en restaurant, et galleri – kun oplyst af det turkise skær fra computerskærme og globusser. Men der er ingen derinde, ingen, der studerer, serverer, kigger på kunst eller på verden, og der er, som i Duras’ film, heller ikke nogen, der kører den lastbil, som bærer maleriet. Førerhuset er altid tomt eller for mørkt til, at man kan se ind i det. De fleste af Norgaards malerier er mennesketomme, men ikke tømt for arbejdere. I en tidligere værkserie er der blomstrarbejdere, små, men hårdtarbejdende antropomorfe margueritter, der glør ind i skærme eller strækker ud, bøjer sig ind over kontorstole eller står i kø for at hæve penge i automater. I denne udstilling er arbejderne blyanter. Nogle lader til at være arbejdsløse kunstarbejdere, der hænger ud til en udstillingsåbning, andre er urmagere med blyantshatte, der bevæger tiden. I maleriet “Attending the Summit” er blyanterne blevet til spøgelsesagtige, orange figurer med hatte og slips og uden ansigter. Det er hverken sjove blyanter til fernisering eller arbejdere i gang med revolutionen. Snarere er det ansigts- og rygradsløse penselstrøg, der giver sig ud for at være forretningsmænd. Men hvem ved, måske ville en lastbil en dag være kommet forbi, måske ville dens chauffør have været medlem af kommunistpartiet.

SYMBOLER PÅ AFVEJE

Magnus Thorø

Sparegrise, personbiler, ure, maleripaletter, autotransporter, motorveje, farveblyanter, forretningsmænd, diagrammer, tal, bogstaver og stjernekort. De konkrete og genkendelige motiver i Cecilie Norgaards malerier er alle hentet ud af vores rodede nutid, gængse hverdags erfaringer og barndomsuniverser. Men på trods af motivernes håndgribelighed er de også ambivalente: De er transitive og transformative, de virker rastløse og synes hele tiden i færd med at blive noget andet. En maleripalet er ikke bare en maleripalet, men også samtidig en sparegris, og den lille personbil, der kører hen over paletten, forvandler den til en motorvej. Den flydende billedlighed i værkerne yder modstand mod sprogets tendens til at afgrænse tingene, der altid er flere tilstande på samme tid. Hvad sker der, når man kaster tingene sammen, hvilke nye affekter opstår der? Palet-sparegris-motorvejen er overvejret af farvede parabel-lignende strøg, som når op til en lille regnbue øverst i billedet. Det kunne være en form for opsving eller nedture, samfundets kortlægning af sig selv, eller måske er det simpelthen strøg, en slags malerisk abstraktion. En allegori over maleriet som mobilt investeringsobjekt?

Et trafikuheld er fastfrosset i nøjagtigt det splitsekund, hvor en autotransport er kørt galt på motorvejen, og de fragtede personbiler kastes ud til alle sider. De primærfarvede biler er også lysende farveplamager, lyserød, gul, blå, lyseblå, og ikke længere entydigt biler. Deres farver synes at smitte af på eller bløde ud i det omgivende øde motorvejslandskab. Den katastrofiske hændelse, som et trafikuheld er, er lige så meget et optisk farvestudie, en fremstilling af selve det at male som katastrofisk proces. Fraværet af faktiske personer i bilerne nedtoner indtrykket af dramatik og gør køretøjerne til mere autonome aktører. På trods af motivets sammenhæng med fart og kaos er stemningen egentlig meget harmonisk og kontemplativ og langt fra action painting. I et andet billede er en forulykket blå personbil ved at gå i opløsning som genkendeligt objekt og forvandle sig til en abstrakt maskine eller et dekonstrueret bogstav. Bilens farve og omrids siver ud i det omgivende landskab, og figur og grund er ved at blive til én abstrakt bevægelse, en zone, hvor billedets retninger pludselig også bliver relative. Malerierne er gennemgående malet tørt og groft pixeleret og i mange lag. Deres baggrunde fremtræder som ubestemte zoner (tomme veje, øde bjergegne), men de er mindst lige så aktive og signifikante som de motiver, de omslutter, og som de aktivt indfarves eller afsmittes af. De peger performativt på sig selv som både illusionistiske rum og maleflader.

Der er i Norgaards malerier hele tiden denne dobbelthed mellem at henvise til noget og selv at være noget.

Sparegrise associerer umiddelbart til penge og opsparing og maleri som opsparingssymbol. De anskueliggør den abstrakte forestilling om penge ved at være en slags minibanker for børn (som det fremgår tydeligt på engelsk, hvor de hedder “piggy banks”). I takt med samtidens techverdens begær efter at blive immateriel og automatiseret er der måske også noget anakronistisk over sparegrise (og malerier?). De virker som levn fra en nær fortid, hvor penge stadig var materielle ting, man kunne have i hånden, med tyngde og taktilitet. Sparegrisene i Norgaards malerier har øjne, som kigger ud af billedet og etablerer en umiddelbar kontakt med os som beskuerer. Deres blikke er tomme og spørgende, og de er også ret cute som små (penge)væsener. Et billede forestiller en delvist knust sparegris, hvis overflade er malet i sarte grønne og blå nuancer, som var det et hav eller en globus. Inde i den knuste form gemmer sig en mindre sparegris, som også er gået i stykker, og som måske skjuler endnu mindre grise i sin mave; som en fiktiv økonomi, hvor pengene, man troede var der, altid er et andet sted, eller måske ikke findes længere. I et andet maleri er en stor mængde sparegrise stablet hulter til bulter op uden for et kvadreret vindue med udsyn til nogle historiske og lidt dystre bygninger. Det er umuligt at afgøre, om det er en karikatur af grådighed og velstand, eller hvilken historie der ligger bag situationen. Stablingen af grise er delvist overmalet med brede gestiske strøg, der giver dem en sjov turbulens og spøgelsesagtig livagtighed, får dem til at svæve mellem det immaterielle og konkrete.

Ligesom de nuttede sparegrise knytter farveblyanterne med ansigter og arme sig også til barndommens verden og antyder mulige sammenhænge mellem maleri, kapitalisme, naivisme og skolen som institution for normer og første erfaringer. Man kan også tydeligt ane folkeskolens back-to-school skriveredskaber, hæfter og merchandise i de primærfarvede bogstaver og tal, der svæver rundt i flere af malerierne. En lille gruppe glade farveblyanter, pænt ordnet og næsten i farverækkefølge, holder et maleri (eller en skærm, et spejl, måske?) frem foran sig. Det er identisk med det rum, blyanterne selv står i, men er mere abstrakt ekspressionistisk og mere opløst i sin form. Fordoblingen af billedrum gør værket lettere svimlende. En lilla farveblyant har et glas champagne i hånden, mens to blå blyanter tilsyneladende er i dyb samtale, lidt som til en kunstfernisering, hvor det at se og blive set er mærkeligt viklet sammen. Men bag figurerne, som et diffust slør, forestiller maleriet også en grå metropol af mørklagte og lysende vinduer overdækket af en abstrakt stjernehimmel. Det er som to synkroniserede virkelighedszoner, der på mystisk vis eksisterer oven i hinanden. Stjernehimlen optræder også på et andet af malerierne, hvor den dog er forvandlet til en prik-til-prik-tegning for børn, hvor man ved at forbinde punkter i rækkefølge kan få et skjult billede til at træde frem.

At tegne fra den ene prik til den næste har linjer tilbage til, hvordan mennesker i årtusinder har dannet billeder på himlen ved at forbinde stjerner i mønstre. Begge tilgange er måder at indskrive figuration i det abstrakte, at danne sine egne strukturer i det formløse. Man identificerer, ser efter mønstre, spejler sig i velkendte symboler, ser, hvordan de kan abstraheres, hvornår de stopper med at betyde noget.

Fraværet af mennesker i malerierne er med til at forstærke deres modelkarakter, eller om ikke andet at gøre deres skala en smule ubestemmelig, hvad der sikkert også hænger sammen med de udviskede omgivelser. Men den mennesketomme stemning giver omvendt de malede objekter selv karakter af subjekter med egen handlekraft og vilje. En knust personbil er på en måde også et knust subjekt, og Norgaard peger på, at ordet auto bogstaveligt betyder selv. Ud over de selvbevidste objekter optræder menneskelignende væsener dog også af og til i en slags overgangsformer mellem subjekter og objekter. I et billede er seks figurer klædt ud som farveblyanter med farvede dragter og spidse blyantshatte. De er tilsyneladende i færd med at fikse et stort ur, som de befinder sig nede i og benytter som arbejdsplads. I deres arbejde med blandt andet at feje og justere på urets visere afgiver deres tøj blå, røde, gule og grønne farvenuancer til omgivelserne og forvandler derved det ellers hvidlige ur til et atmosfærisk malerisk felt. Billedet sætter maleri i forbindelse med arbejde og tid, det peger på, hvordan maleri er afhængig af, skabes og distribueres i tid. Figurerne i billedet standser ganske vist ikke tiden, men de tydeliggør dens analoge karakter som en maskine, der går, samt dens afhængighed af energi udefra, i kontrast til 24/7-netværkenes ikke-tid. De orange jakkeklædte mænd i et andet maleri kunne opfattes som en skildring af vinderne i den neolibérale netværkskultur: succesrige små forretningsmænd eller politikere (men også personificeringer af selve de maleriske strøg), der i det ydre udstråler produktivitet og naivitet. Også denne symbolske orden er ustabil; mændene synes uvirksomme og rådvilde, de står med foldede hænder på ryggen i et sløret rum af eksplosive grønne, blå, lyserøde, lilla og gule farver, som både kunne være et diskotek og et udsnit af Claude Monets *Åkandese*-serie. Måske er det ikke engang flere personer, men den samme forretningsmand i forskellige positioner, der skildres? Mændenes tøj og hår og kroppe synes at flyde ud i rummet, og de opløser sig gradvist til farve, på vej til måske at forsvinde helt.

På forskellige måder synliggøres ydre strukturer og magtapparater, som omgiver, hvad det vil sige at arbejde og forbruge i dag, og som en slags selvreflekterende eftertanke: Hvad er det for netværker og midler, som maleriet selv bevæger sig i og er afhængigt af? De temaer, som billederne vikler ind i hinanden, såsom transport, vareliggørelse, økonomi, kreativitet, succes (eller mangel på samme), abstrakt information – en verden styret af automatikker uden for ens egen kontrol – er ikke kun generelle, men også konkrete spørgsmål til Norgaards egen praksis som maler.

De foldes ind i de bestræbelser og den tvivl, som prekært kunstnerisk arbejde muligvis i det hele taget indebærer, og de bliver også en selvkritisk tænkning omkring de standardiserede kunstrum, hvor værkerne vises. Som Norgaard og hendes kunstnerkollega Sanna Helena Berger skrev i en pressemeddelelse til deres udstilling *Die Installierte Reale* i Düsseldorf sidste år:

“Among our shared passions is a desire to reflect, to critique and demand from artworks that they be aware of themselves, their history and the hierarchies they might partake in, if not define. One way of performing such critique could be to demand the iconic, tradition-ridden artwork, be it painting or minimalist sculpture, to come down from its pedestal. A way to attempt such a demand could be by depicting the pedestal itself.”

Selvom malerierne har et afgørende element af anti-realisme i sig, der kredser om spekulative fortællinger og absurde situationer, så er de også i forhandling med en konfus og til tider mørk ydre virkelighed. Men i værkerne performative omdannelser af sig selv, hvor symboler gensidigt mimer hinanden og siver ud i deres omgivelser (eller omgivelserne ind i dem) og bliver til farve eller tekstur, opstår der også en anden virkelighedsfølelse. Stemningen af destruktion opløser sig via infantil humor og iboende vantro til noget fundamentalt konstruktivt og nysgerrigt.

Ting, der aldrig kun er sig selv, men også ved siden af (eller inde i) sig selv, og mystiske grumsede motorveje, der gradvist bliver farvede (og mere mystiske), unddrager sig sprogets definerende væremåde. Når sprog optræder i billederne, er det karakteristisk nok fragmenteret til mindste bestanddele, som kan sættes sammen på utallige måder. Det er tilfældet på de store billboards ved indgangen til et slags indkøbscenter, hvor sætningerne er gået i opløsning, og bogstaverne ligger sammenblandede og tunge i bunden af rammerne. Måske er det i øvrigt slet ikke billboards, men snarere vægtløse skærme, der fortsætter forbi bygningskroppen og synes at lette mod himlen. I billedernes modelvirkeligheder mødes lethet og friktion som i en futuristisk film, hvor alting er klart optegnet og alligevel diffust, fordi tingene ikke opfører sig, som man ville forvente. De skildrer sammenstød mellem håndgribelighed og flygtighed, konturer og farvetilblivelser, der går i stykker og samler sig igen. Som i personbilerne, der både gengives som kørende, svævende, smadrede og synkende objekter, skiftevis optegnede og udviskede til flossede farvemasser. Denne sensibilitet for tingenes plastiske foranderlighed og rekonstruerbarhed gør, at billederne konstant er i bevægelse trods deres fastfrosne tid. Malerpaletten er et Monet-agtigt åkandebland, formet som et fosters uudviklede ansigt, og bilen holder parkeret på hjernens plads, parat til at køre.

O – OVERGADEN
Overgaden neden Vandet 17, 1414 København K
overgaden.org

Cecilie Norgaard
Emotionally Invested
Udstillingsperiode: 22.02.2025 – 04.05.2025

ISBN: 978-87-94311-26-7
EAN 9788794311267

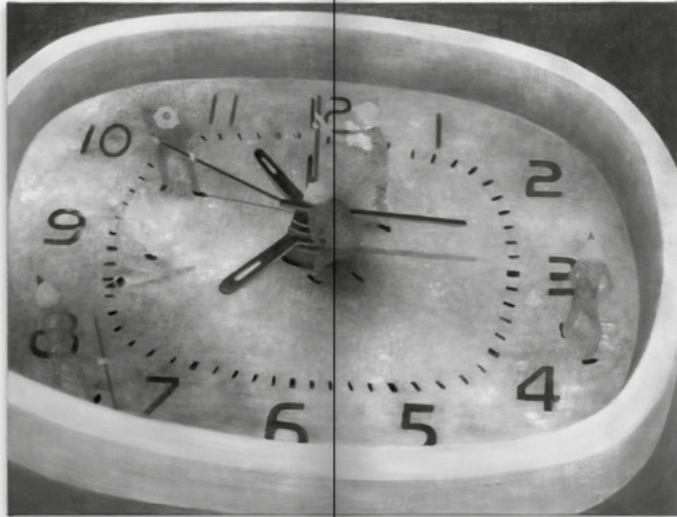
Redaktør: Nanna Friis
Tekst: Rhea Dall, Sophia Rohwetter,
Magnus Thorø Clausen
Oversættelse: Nanna Friis
Korrektur: Sofie Vestergaard Jørgensen
Foto: David Stjernholm

Denne publikation er støttet af Augustinus Fonden

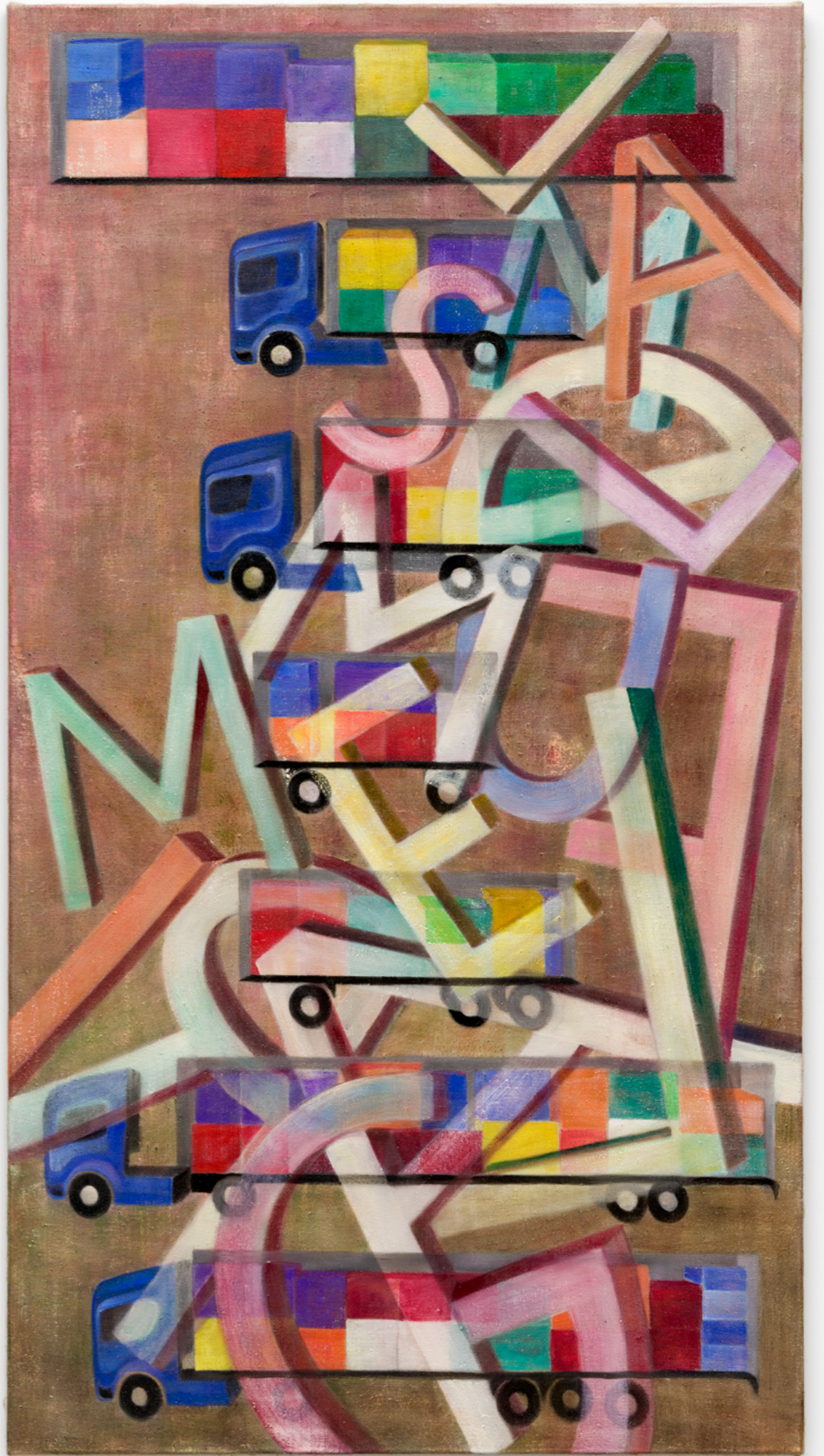
Cecilie Norgaards udstilling har modtaget støtte fra
Statens Kunstfond
Statens Værksteder for Kunst
Den Hielmstjerne-Rosencroneske Stiftelse

Grafisk design: fanfare
Typografi: Glossy Magazine, Bold Decisions
Trykt hos: Raddraaier, Amsterdam

Trykt i 150 eksemplarer



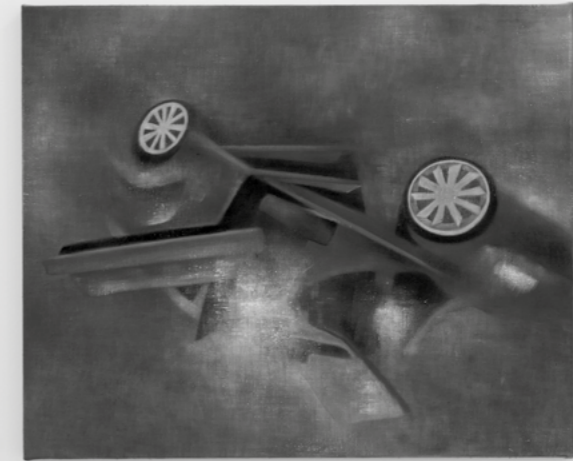
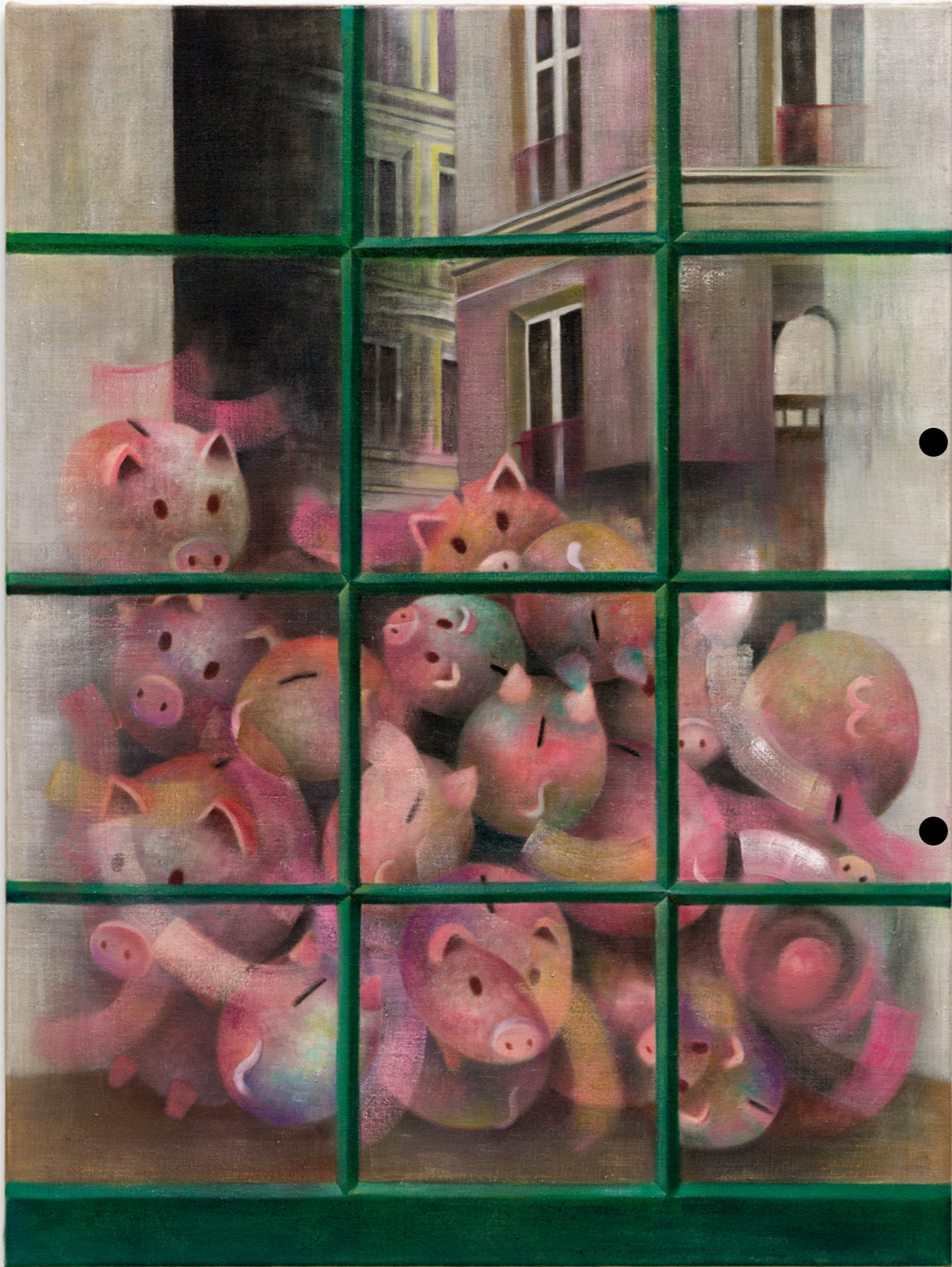


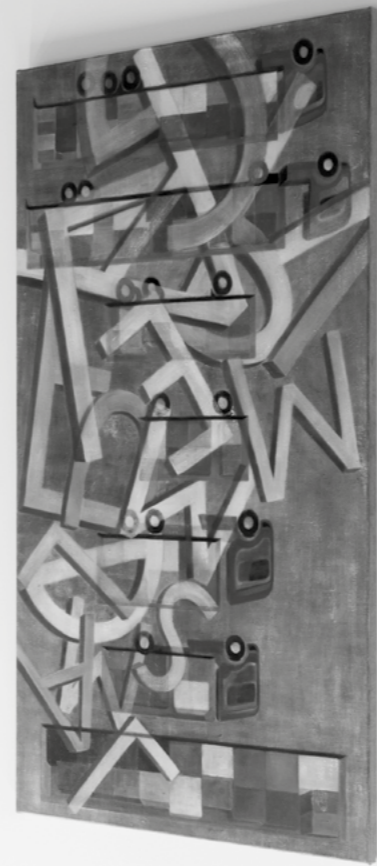
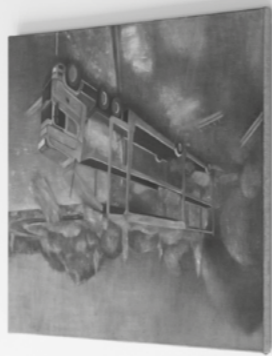














But behind the figures, like a diffuse veil, the painting also shows a gray metropolis, with dark and illuminated windows beneath an abstract starry sky. It is like two synchronized zones of reality mystically existing side by side. The starry sky also finds its way into another painting, in the form of those children's dot-to-dot drawings where a hidden image appears when the dots are connected. Drawing from one dot to the next can be associated with the centuries-long human disposition to create images in the sky by connecting the stars. Both approaches are ways of inscribing figuration in the abstract, creating your own structure in formlessness. You identify, look for patterns, mirror yourself in recognizable symbols, and find out how they can be abstracted, no longer meaning something.

The absence of people in the paintings reinforces the model-like quality of the objects depicted and the indefinability of their scale, which is probably also a consequence of the blurry surroundings. On the other hand, the deserted atmosphere makes the painted objects appear as subjects with their own vigor and will. In a way, a crushed car is also a crushed subject, and Norgaard points out how "auto" literally means "self." Besides the self-conscious objects, human-like beings also sometimes occur in a kind of transitional state between subjects and objects. In one of the paintings, six figures are dressed like crayons in colored suits and pointy pencil hats. Evidently, they are in the middle of fixing a large clock, all standing inside the clockface which is their worksite. As they are sweeping and adjusting the clock hands their clothes are emitting blue, red, yellow, and green shades to the surroundings, transforming the whitish clock into an atmospheric pictorial field. The act of painting is connected to labor and time; it depends on, is created in, and is distributed through time. The figures do not exactly stop time, but they clarify its analogue nature as a machine moving forward and its dependency on outside energy, in contrast to the absence of time in 24/7 networks. The orange, suited men in *Awaiting the Summit* (2025) could be perceived as winners of the neoliberal working culture: little, successful businessmen or politicians (but also personifying the painting stroke itself), who radiate performativity and naivety. This symbolic order, too, is unstable; the men seem idle and irresolute, standing with their hands folded behind their backs in a hazy space of exploding green, blue, pink, purple, and yellow color which could be both a club or a slice of Claude Monet's waterlilies. Maybe they are not several people but the same businessman in different positions. Their clothing, hair, and bodies appear to blur out into the space and everything gradually dissolves into color—perhaps in the process of disappearing altogether.

Although the paintings possess an element of anti-realism that circles around speculative tales and absurd situations, they also negotiate with a confused and occasionally dark, outer reality. Within the performative reshufflings within the works, where symbols mimic each other and seep out into their surroundings (or the surroundings within) to become color or texture, another sense of reality also arises. A mood of destruction is dissolved via infantile humor and an inherent disbelief towards something fundamentally constructive and curious.

Things that are never only themselves but also next to (or inside of) themselves, and mystic cloudy highways gradually becoming colored (and thus, more mystical)—these avoid the defining nature of language. When language appears in the paintings it is fragmented into its smallest components which can be put together in countless ways. This is the case on the large billboards by the entrance of some kind of mall ("*Quite*", 2025) where sentences have disintegrated and letters are lying heavy and mixed-up in the bottom of the frame. Perhaps they are not billboards after all, but weightless screens continuing beyond and above the building, ascending towards the sky. Lightness and friction meet in the paintings' model-like realities, as if in a futuristic film where everything is clearly demarcated yet diffuse because things do not behave as you would expect. They depict clashes between tangibility and ephemerality, contours and color shattered to pieces and coming together again—as the cars depicted as driving, hovering, crashing, sinking objects, alternately sketched up and rubbed out into frayed splotches of color. This sensibility towards the plasticity, changeability, and re-constructability of things makes Norgaard's paintings seem in constant motion despite their frozen time. A palete looks like a Monet-esque waterlily leaf, shaped like the undeveloped face of a fetus, and the car is parked where the brain would be, ready to drive off.

O—OVERGADEN
Overgaden nedden Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org

Cecilie Norgaard
Emotionally Invested
Exhibition period: 22.02.2025 – 04.05.2025

ISBN: 978-87-9431-26-7
EAN 978879431267

Editor: Nanna Friis
Text: Rhea Dall, Sophia Rohwetter,
Magnus Thorø Clausen
Translation: Nanna Friis
Copy editing: Susannah Worth
Foto: David Styjernholm

This publication is funded by Augustinus Fonden

Cecilie Norgaard's exhibition has received support from
The Danish Arts Foundation
The Danish Arts Workshops
Den Høimstjerne-Rosencronnske Stiftelse

Graphic design: Fanfare
Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions
Printed at: Raddraaier, Amsterdam
Printed in edition of 150 copies

Rather, these are faceless and spineless brushstrokes posing as businessmen. But, who knows, maybe one day a truck would have appeared, its driver perhaps a member of the Communist Party.

where one signifier constantly refers to another in a perpetual deferral or displacement of meaning. Desire, then, which is always "desire for something else," follows the same metonymic logic of displacement: as soon as the object of desire is attained, it is no longer desirable, and the subject's desire shifts to another object. Similarly, perhaps, Norgaard's paintings move from one object of desire to another, continuously substituting one thing for another.

THE TRUCK, AGAIN

In an earlier truck painting, titled *nr-truck-big-journey* (2025), not on view in this exhibition, a white truck appears in a painting within a painting. The painting depicts a bourgeois living room with a couch, an armchair, a floor lamp without a lightbulb, and a sideboard with two vases on top, both without flowers. Empty containers, perhaps like the truck itself. On the mustard-yellow wall above the couch hangs a large painting of a moving truck at night. The cargo class moving inside the bourgeois home. The truck image within the image appears to be illuminated only by the white scattered light of the truck's headlights and the warm light of the streetlamps, whose poles vanish into the darkness, hovering in the sky like windows or white, primed canvases. Green patches of color lie like mist over the sky, the road, and the truck's body. The painting carries the painting of a truck, while the truck seems to move the paint. You see?

In another truck painting of the same series, the relation between outside (the truck on the street at night) and inside (the bourgeois interior) is reversed. Here, it is not the wall of an interior space carrying the painting of a truck, but trucks transporting paintings. Some of these paintings within the paintings depict dark deserted interior spaces—study and conference rooms furnished with tables and chairs, a restaurant, an art gallery—lit up only by turquoise light radiating from computer screens and globes. But there is no one studying, serving food, looking at art or the world, and there is, like in Duras's film, no one driving the truck that carries the painting. The driver's cab is always empty or too dark to see inside.

Most of Norgaard's paintings are devoid of humans, but not of workers. In an earlier series of paintings there are flower workers, tiny but hard-working anthropomorphic daisies gazing into screens, stretching their bodies, bending over office chairs, lining up to withdraw cash from cash machines. In this exhibition, the workers are pencils. Some seem to be jobless artist-workers gathering at an opening around a painting; others are clock workers with pencil hats moving time. In the painting *Attending the Summit*, the pencils have turned into ghostly orange figures with hats and ties and without faces. These are not funny pencils attending the opening nor workers attending the revolution.

SYMBOLS GONE ASTRAY

Magnus Thoro

Despite the motif's connection to speed and chaos, the painting possesses a harmonic and contemplative atmosphere, far from action painting.

On another canvas (*Self, same*, 2025), a crashed blue car dissolves as a recognizable object, instead becoming an abstract machine or a deconstructed letter. The color and contour of the car leaks out into the surrounding landscape, and figure and ground become one abstract movement, a zone where the directions within the image also become relative. Consistently, the paintings are produced in a dry, pixelated, layered manner. Their backgrounds appear like indeterminate zones (empty roads, desolate mountain regions) but they are just as active and significant as the motifs they encompass, and by which they are dyed or contaminated. They point at themselves performatively, both as illusionistic spaces and as painted surfaces.

Piggy banks, associated with money and savings, illustrate the abstract idea of money by being a kind of mini bank for children. Concurrently with our contemporary tech world and its desire to become immaterial and automatized, piggy banks (and paintings?) may also possess a certain anachronism. They seem like relics from a near past in which money was still a material thing you could hold in your hand, with some weight and tactility. In Norgaard's paintings, the piggy banks look out from the frames, establishing eye contact with the viewer. Their gazes are empty and questioning, and they are also quite cute as little (money) beings. In one of the paintings there is a partly shattered piggy bank, the surface of which is painted in delicate shades of green and blue, as if it were an ocean or a globe. Inside the broken object is another smaller version, also broken and perhaps hiding even the money you thought was there is always somewhere else, or maybe does not exist anymore. *Luck Fertility Prosperity* (2025) shows a large number of piggy banks piling up behind a barred window in a gloomy, historic cityscape. It is impossible to decide whether it is a caricature of greed and prosperity, or whether some other story lies behind the situation. The pile of pigs has been partly painted over with broad, gestulating strokes, creating a funny turbulence and a ghostly vividness that makes the painting hover between immaterial and concrete.

Just like the cute piggy banks, the crayons with faces and arms (*Public Art*, 2025) are also tied to the realm of childhood, suggesting possible coherences between painting, capitalism, naivety, and the school as a norm and formative institution. In several other paintings, back-to-school writing utensils, notebooks, and merchandised float around, while a small group of happy crayons, neatly arranged, almost in a shade order, holds up a painting (or a screen, perhaps a mirror). The doubling of pictorial space makes the work giddy. A purple crayon has a glass of champagne in its hand while two blue crayons are immersed in conversation, kind of like at an art opening, where seeing and being seen are strangely entangled.

Piggy banks, cars, car transporters, highways, crayons, business men, diagrams, numbers, letters, and star maps. The concrete and recognizable motifs in Cecilie Norgaard's paintings are all picked out from our messy present, from common everyday experiences and childhood universes. But despite the tangibility of the motifs, they are also ambivalent, transformative, and constantly in the midst of becoming something else. A palette is not just a palette, it is also a piggy bank, and the tiny car driving across the palette transforms it into a highway. The fluidity of these paintings' figurative language and its tendency of defining and limiting things; here, several conditions are always at play simultaneously. What happens when you toss objects together? What new affects occur? The palette-piggy-bank-highway is superimposed by colored parable-looking brushstrokes reaching a little rainbow at the top of the painting. It could be some kind of upturn or decline, society's mapping of itself; or perhaps they are simply strokes, a kind of painterly abstraction.

In *Immertun* (2025), a car accident is frozen in that split second when a car transporter crashes on the highway and numerous cars are flung to all sides. The primary-colored cars are also luminous stains of color—pink, yellow, blue, light blue—and they no longer appear like cars. Their shades seem to rub off on or melt into the surrounding highway landscape. The catastrophic event of a car accident becomes a color study in its own right, a representation of the mere act of painting cars downplays the impression of drama and turns the vehicle into a more autonomous participant.

MOVING LANGUAGE, TRANSPORTING PAINTING

Sophia Rohwetter

Marguerite Duras's film *Le Camion* (The Lorry) (1977) is written in the conditional passé. It is a film that would have been, and still is—a past unreal, a realized impossibility, *travail's mood*. In it, a blue truck rides along shifting landscapes, sometimes rural, sometimes suburban, both memorable and interchangeable. Elsewhere and inside, in the *chambre noire*, Duras and Depardieu read the manuscript of a film—this film—that would have been. This film would have told the story of a classless woman (*la dame, déclassée*) hitchhiking with a truck driver, perhaps a member of the Communist Party. She, however, considers any revolution impossible. Neither the woman, the driver, nor the revolution ever appears in the film—only the blue truck, the road, the landscape. The truck would have disappeared and then reappeared. "You see?" Duras asks Depardieu—perhaps the viewer—and we begin to see the truck as it drives, carries, and contains everything that is being said. The truck moves on words; language drives the images.

Duras's *Lorry* plays on the double game of "a film within a film" and the Godardian way of not making a film while making one. Essentially, then, *Le Camion* is a film about filmmaking—or rather, and as Duras put it herself, about cinema not knowing that the production process of a film is itself the film.

The truck is a recurring motif in the paintings of Cecilie Norgaard. This exhibition, like Duras's film, features a blue truck—or rather, four of them—arranged sideways and stacked vertically in a single painting. The blue trucks, along with some truck-less trailers, carry loads of color blocks in various shades of blue, red, yellow, green, purple, orange, and white. Perhaps these are miniature children's trucks transporting building blocks in primary and secondary colors to an imaginary construction site, or maybe it is an on-time delivery of compositional elements on the way to a color field painting.

If in *The Lorry*, the blue truck is a *porteur du récit*, *de tout écrit* (the carrier of the story, of all writing), Cecilie's truck is a carrier of color, itself carried by color, supplying the painting with its own material. The story carried by the truck, then, is one of the actual production of painting, which is itself the painting. However, this story is not told without words, without writing. The painting's title—*Small Medium Large*, perhaps referring to the varying sizes of the trucks' color-loaded trailers that move horizontally across the painting as if to measure its width—is spelled out within the painting in three-dimensional block letters. These appear to fall, some rotating, others mirror-inverted, from the top to the bottom of the canvas, as if measuring its length. The falling letters, painted in dirty white or tinged with lightened green and orange, slide in front of or behind the truck-carried blocks, at times blending in with their colors. As the words—small, medium, large—fall and fragment, new anagrammatic relations emerge, conjuring the daily business of making and selling art: galleries, dealers, desire, dreams, emails.

It begins on the national road in Pontchartrain, France. The camera arrives at a square. The truck is parked here. Brand: Saaviem. Weight: 32 tons. Color: Blue. The engine is not running.

A traffic circle in the industrial area of Plaisir. Monotonous surroundings. Caravans. In the distance, a high-rise district, stacked deadly enemies. There stands the truck, its engine pointed at the viewer. It slowly starts driving towards the viewer, then turns left. It drives across the screen. It disappears, then reappears at a traffic circle. Disappears again. An empty intersection. The film has begun.

Sideways tracking shot. Building sites. Excavated earth. Corrugated iron huts. Then trees. Marguerite Duras's voice off-screen.

It would have been on a road by the seashore. She would have crossed a great bare plateau. And then a truck would have come. It would have passed slowly across the landscape. White sky, winter. A mist too, a light one, sitting all over the fields, on the ground. Silence, then music (Beethoven's Variations 29, 30, 31). A dark room, the curtains drawn, daylight filtering through. Marguerite Duras and a young Gérard Depardieu sit across from each other at a round table, reading the film's manuscript.

Gérard Depardieu: Is this a film?
Marguerite Duras: It would have been a film. It is a film, yes!
1. Gérard Depardieu: *C'est un film? Marguerite Duras: Ça aurait été un film. C'est un film, oui.*

Cecilie's cargo truck moves along and through both the symbolic and material networks of production and distribution of painting. These networks, "in their incomprehensible scale ranging from the impossible small microchip to the impossibly vast global Internet," or from the impossibly small color cargo load to the vast impossibility of desire, truly embody, as David Joselit writes in "Painting beside Itself", the contemporary sublime. When painting, as a medium closely tied to the history of bourgeois taste and the commodification of art, enters into a network, it risks reification and, thus, the halt of its movement: "it is halted, paid for, put on a wall, or sent to storage, thereby permanently crystallizing a particular social relation." Against this permanent arrest of an object's circulation within a network, Joselit argues for what he terms "transitive painting," a form of painting demonstrating "that once an object enters a network, it can never be fully stilled, but only subjected to different material states and speeds of circulation, ranging from the geologically slow (cold storage) to the infinitely fast."²

In another truck painting, it is not letters, but cars that are falling. A nocturnal scene, a mountain landscape. A truck with a trailer carrying cars in different colors—orange, green, red, yellow, blue, white—goes off the road, drives over the guardrail, about to crash into a river. The cars tumble down, in all directions: the orange one bounces, hood-first, into the water; the yellow one falls off backwards; the white one crashes into the other guardrail. The cars' saturated colors glow, flashing like stars in the night. These are cars, but as the painting reminds the viewer, they are nothing but color on canvas, like the color blocks carried by the blue truck. In another iteration of the same subject, the falling color cars have turned into mere brushstrokes, fast and fleeting, suggesting speedy brushwork. The medium-reflexive reference to the painting's materiality and making continues in a paint-by-numbers diagram overlaying the first crash scene. The white dots, spread like stars across the painting—only some with numbers attached, ranging from 3 to 149—call the viewer to connect the dots, to form a network of lines, to draw an image within the image.

Norgaard's paintings circulate within the small, medium-sized, and larger networks of art while building their own structures and networks, which objects—trucks, cars, words, letters, numbers, color blocks, and art supplies like pencils and palettes—enter and never stand still, but are continuously subjected to different material and symbolic states: from truck to car to color block to brushstroke; from word to letter salad to anagram to diagram. Her transitive paintings never arrest movement; they only stop to give someone or something a lift.

2. David Joselit, "Painting beside Itself," *October*, vol.130 (Fall 2009), pp.125–34.

Like the truck in Duras's film, in Norgaard's network of paintings, certain images, objects, or compositional elements appear, disappear, and reappear, often as something else or in new company. A car falls off the truck as color; a pencil enters the painting and leaves as an artist; a globe appears behind a window and turns into a piggy bank. A previous painting, *Under the Weather* (2024), shows a pile of weirdly weighted globes, some stacked, others toppled, behind a window divided by dark grid lines. Behind the globes, white curtains open to a European cityscape. The painting *Luck, Ferriety, Prosperity*, on view in this exhibition, shows the same scene, only the heap of globes has turned into an unstable, seemingly collapsing pile of pink piggy banks. The piggy bank reappears in other paintings. In one, a horde of them builds the background of crashed cars surrounded by floating pencils, letters and numbers; in another, a blue piggy bank is crushed not to reveal savings but another, equally crushed and robbed pink piggy bank—a pig in a pig, or as the title suggests, "a pig in a pig," an image within the image. In the background, a colorful bar chart suggests financial movement, but like the dot-to-dot diagram, the infographic withholds meaning.

"Diagrams are great because you can put everything in them," Amy Silliman writes in *Notes on Diagrams*. Like the piggy bank, the truck, or the car, the diagram, then, is a kind of container, "a come-one-come-all structure" for representing "the polymorphous connectivity between discrete elements."³

In a way, the discrete elements within the networks, diagrams or containers of Norgaard's paintings—the truck, the car, the globe, the piggy bank, the pencil, the letter, the numbers, the colors—function like signifiers within a metonymic structure. In linguistics, metonymy describes a figure of speech in which a word denoting one thing is used to refer to a related thing, based on some understood association or contiguity, often, as in synecdoche, naming a part to refer to the whole (for example, "wheels" for "automobile"). In Norgaard's paintings, all things seem to refer, in the end, to painting: a truck is a car in a container is a globe is a piggy bank is money is time is a pencil is color is painting.

It is in the "word-to-word" connection that metonymy is based, Jacques Lacan writes in "The Instance of the Letter in the Unconscious."⁴ In Lacanian psychoanalysis, metonymy concerns the ways in which signifiers can be linked in a signifying chain, of the Letter in the Unconscious."⁴ In Lacanian *Writings and Drawings* (Paris: After 8 Books, 2020), pp.127–57.

3. Amy Silliman, "Notes on Diagrams," in *Faux Pas: Selected Writings and Drawings* (Paris: After 8 Books, 2020), pp.127–57.

4. Jacques Lacan, "The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud," in *Écrits* (New York: Norton, 2006), p.421.

INTRODUCTION

These paintings engage in a critical dialogue with the history of painting, pointing to their own presence within the logic and economy of art. For example, one piece shows a clockface resembling a painter's palette, on which miniature workers are at work—image reflecting questions of time and (artistic) labor. In another piece, a dot-to-dot puzzle overlays the oil painting's depiction of a traffic accident; a crash that sends multicolored cars flying, like flashes of color samples. In this way, the motif—here, the cars—points directly to itself as color and to the painting's own creation process. Thus, the works do not merely depict vehicles and transport; they are also, in themselves, transported or in transformation—always on their way to becoming something else.

Jointly, the images seem to form an inventory of middle- or working-class basins turned primary painterly, aesthetic objects. In one painting, haulage trucks and shipping containers—key to European cargo trade—are rendered as monochrome rectangles. This highlights, on the one hand, the painting's own function as a portable commodity, while at the same time transforming these aesthetically outcast shipping surfaces to something akin to early modernist block-colored abstractions.

In the midst of this prompt to create new surfaces for and understandings of where art or aesthetic experiences occur, there is something unsettling about Norgaard's inescapable and circular world of images. The works combine playfulness and sobriety, with the paintings eagerly accelerating, building up, and growing, while their content withers, fades, and collides. When the cute piggy bank is broken, it simply reveals another broken piggy bank.

Rhea Dall,
Director and Chief Curator, O—Overgaden
February 2025

Cecilie Norgaard (b. 1991, DK) is a graduate of the Academy of Fine Arts in Vienna (2021) and lives and works in Vienna and Berlin. She has previously exhibited at venues including Rinde am Rhein, Düsseldorf (2024); Martco Canarella, Copenhagen (2024); Den Frie, Copenhagen (2022); and mumok, Vienna (2022). The exhibition at O—Overgaden is Norgaard's first institutional solo show.

It is a great pleasure to introduce this publication as a companion to Cecilie Norgaard's solo exhibition *Emotionally Invested* at O—Overgaden. Since 2021, O—Overgaden has, with the generous support of the Augustinus Foundation, published a monographic series in conjunction with our large-scale solo exhibitions, aiming to expand the conversations around each show and produce new, offspring material.

In this particular case, Curator at Den Frie Magnus Thorø has contributed an essay on Norgaard's pictorial language, while German art historian and writer Sophia Rohwetter has contributed reflections on the many layers of the practice. A warm and heartfelt thank you to both contributors. Moreover, I wish to thank the whole team at O—Overgaden for their efforts in realizing the exhibition, as well as the graphic design team at fanfare for their always dedicated work, and of course not least the artist, Cecilie, for generously sharing conceptualizations and co-thinking with all of us, through both the exhibition and this very publication.

In densely layered, colorful canvases, Cecilie Norgaard's conceptual oil paintings humorously tease out the hierarchical highs and lows produced by contemporary society. If oil painting was once a cultural cornerstone in glorifying the upper class, in Norgaard's new painting series, produced for O—Overgaden, she insists on flipping this narrative, instead focusing on mundane, everyday objects. Colored pencils, numbers, and letters; piggy banks, cars, clocks and trucks crash, repeat, or multiply in the paintings, collectively creating a tongue-in-check, absurdist universe mixing school tools with money and protestant (time) pressure.

Part of a circular alphabet, each of Norgaard's individual motifs—also including workers, city architecture, and schematic indexes—becomes a parcel in a wider ensemble of recirculated figures, bleeding from one painting into another. The motifs are centrally placed and stage-lit on darkened backgrounds, as scenes suspended from context, at times surrounded by a generic, renaissance-like landscape.

ISBN: 978-87-94311-26-7
EAN 9788794311267

Cecilie Norgaard
Emotionally Invested
Exhibition period: 22.02.2025 – 04.05.2025

O—OVERGADEN
Overgaden nedan Vandet 17, 1414 København K,
overgaden.org





◆ 124

◆ 116

◆ 113

◆ 138