



Morten Knudsen

• *STICKY EYES*
(*paintings,
collages,
drawings, and
monuments*)



O O O O O O OVERGADEN

Udstillingsperiode: 25.05.2026 – 02.08.2026
ISBN: 978-87-94311-36-6
EAN: 9788794311366

Morten Knudsen
*STICKY EYES (paintings,
collages, drawings, and monuments)*

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 Morten Knudsens udstilling *STICKY EYES (paintings, collages, drawings, and monuments)* på O – Overgaden. Siden 2021 har O – Overgaden med generøs støtte fra Augustinus Fonden produceret en publikationsrække, der udgives i forbindelse med kunsthallens soloudstillinger. I dette tilfælde har de to skribenter og kuratorer Nanna Friis og Kristian Vistrup Madsen bidraget med hver sin nærlæsning af Morten Knudsens praksis og billedsprog – og begge skal have en varm tak. Derudover vil jeg gerne takke fanfare, vores grafiske designere, for deres dedikerede arbejde med denne publikation. Sidst, men ikke mindst, en særlig tak til Morten for at dele sit materiale – fra koncept til udvidede samtaler – med os alle sammen, både gennem udstillingen og denne publikation.

Tabets bølger og byrdefulde genkomst – dagligt, ugentligt, årligt – strømmer gennem Morten Knudsens lige dele konceptuelle og materielle maleriske praksis.

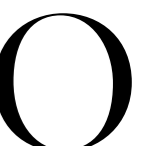
I værkserien *E is for Everything* gentages bogstavet E – det første bogstav i hans søns navn og også navnet på det antistof, der endte med at tage sønnens liv. Som en slags udmåling eller rationalisering af livet og det ubærlige består de sort-hvide værker af nøgterne, minimale bogstaver, der er groft udskåret af mørklægningsgardiner (*collager*) eller skrevet med tynd blyantstreg (*tegninger*) som et meditativt mantra, der giver form til både meningsdannelse og meningsopløsning. Gentagelsen af bogstavet E, det hyppigst anvendte bogstav i alfabetet, i en forholdsvist genkendelig, modernistisk ‘sans serif’-skrifttype peger samtidig på vores fælles sprog både som allestedsnærværende og som et tomt ‘alting’ (“Everything”). Bogstaverne – der i værkerne til dels kun vises via deres fravær, som ‘huller’ – afspejler, hvordan kunstneren er “løbet tør for titler” eller “har givet op på sproget”, som Knudsen har udtalt til Kristian Vistrup Madsen under arbejdet med hans tekst til nærværende publikation.

I udstillingens store rum hænger Knudsens blomstrede, landskabslignende *malerier*, der med deres tykke, pastøse overflader, dybe farvetoner og et glimt af fin de siècle ved første øjekast kan læses som romantiske, næsten nostalgiske. Men de afslører sig hurtigt som vildtvoksende virusser: beskidte, besværlige, ukontrollerbare og invasive. Ligesom brugen af syntetisk skumpap og plexiglasrammer står maleriernes palet – de næsten selvlysende, unaturlige rosa, lilla og røde nuancer – i kontrast til deres impressionistiske eller pointillistiske rødder. I et gråt og sort værk fokuseres udelukkende på værkernes allestedsnærværende pletter, der stammer fra fingerens eller penslens aggressive hamren på lærredet. To andre grå og sorte værker lavet af mørklægningsgardin er fokuseret på et udskåret motiv, der smelter en horisont og et kors sammen, som havde man forsøgt at recalibrere den kristne symbolik og, måske særligt, dens løfter.

Knudsen lader typisk et område af lærredet stå uberørt eller kun sparsomt bearbejdet. Den maleriske komposition og dens tomrum bliver således i sig selv et motiv, der vækker tanker om hans søns seks dage korte liv og dets efterspil – lammelsen og udmattelsen af sorgen. En erfaring, kunstneren gennemarbejder år efter år i sin igangværende serie af spiraler, *Six Days and Six Nights*, der rituelt gentager det cirkulære symbol. I et nyt, gråt værk bruges farvetonen fra gulvet på O – Overgaden til at skabe det seneste spiralmotiv i denne voksende, processuelle værkserie, som Knudsen også betegner som *monument*.

Den konstante, omend flygtige proces, der præger Knudsens værker som helhed, peger både på desperationens ruin og på tallenes og opmålingens symmetriske struktur – der er seks forekomster af bogstavet E i udstillingen, tolv malerier, og så videre – en struktur, som vi kan have en tendens til at holde fast i, når ting falder fra hinanden.

Rhea Dall
Leder og chefkurator på O – Overgaden,
juni 2026



EFTER E

Nanna Friis

E står for Everything. En tung himmel og jorden under den, mørket og blomsterne, naturen, som er giftig og helbredende og åben som et sår, tanken og tegnet og billedet og farven, nætter og dage i bevægelse og stilstand. Begyndelsen og slutningen på et liv, hvorimellem selve livet udspilles og reproduceres og gentages, skiftevis gråt, lyserødt, morgenfarvet, betændt matsort.

E is for Everything. Det er også en titel. Morten Knudsen har givet et og siden mange af sine billeder den titel. E kan stå for alt det, der kan registreres i billederne, og det er også alt det usynlige, fraværet, den uophørlige mangel. E kan stå for Ernst. En søn, der levede i seks dage og seks nætter, inden han mistede livet og forsvandt fra den fysiske verden og blev tilbage i det, der som regel findes længere end mennesker. Tanken, tegnet, billedet, farven.

E og Ernst er overalt i Morten Knudsens billeder, bogstavet nærmest funkler af mindesmærke, men mennesket kan man ikke se ved første eller andet øjekast. E kan som sagt være hvad som helst, det samme kan lyserød og en blomstring og ikke mindst abstraktion. Morten Knudsens billeder ligner hverken historie eller biografi, og de er også alt muligt andet end det. Der er ingen tvivl om, at mange af dem er smukke, som lys og haver og lavmælt symmetri, og de lader heller ikke til at være uinteresserede i skønhed. En minutøst voksglaseret overflade, vedholdende dråber af den helt sukkeragtige rosa, dybe mørker under noget blomstrende eller smitsomt. Men foran det, der er smukt – og virkelig er meget smukt, på den slags knugende spektre, hvor det visuelle alligevel altid kommer til kort – der ligner billeder også en metode. Om man så må sige: en livsmetode.

Hvis E kan være alting, er det måske også sådan, at alting begyndte at mangle eller fortone sig, da E forsvandt.

E må fremmanes og insisteres på i billeder, ligesom selve tilværelsen må, metoden er en monotoni, fordi den skal opretholde en nogenlunde opretstående tilstand gennem en periode i opløsning. Hele billeder fulde af E, og rigtig mange af dem i løbet af de seks år, der er gået, siden Ernst ophørte, og E begyndte. De hober sig op i Morten Knudsens liv og atelier, de hober sig op i udstillinger, samler sig til et spaltet monument over en søn og fraværet af en søn. Også som motiv glimrer E ved sit fravær, sine så godt som usynlige konturer. E er skåret ud af Morten Knudsens sorte billeders sorte overflader, ikke malet oven på dem, tegnet lysere og kommer til syne som en tomhed. Eller E er et hvidt omrids, sådan en antydning af noget, der mejsler sig længere ind i blikket, måske også hjertet, fordi det er sværere at få øje på. Da E blev til et minde, var det givetvis sådan, at den virkelige og tilbageværende verden for en tid blev snævret ind til hvidt, sort, gråt, gentagelser.

E E
E E
E
E

Der er seks E'er i Morten Knudsens udstilling, Ernst levede i seks dage og seks nætter, der er 12 billeder i Morten Knudsens udstilling. Et vedvarende, vedholdende behov for logik og system gennem det nok mest akutte meningstab. En række enkle principper, som stokke gennem en tid, der vælter. Tegnene som et alfabet gennem en tilstand, hvor sproget ikke rækker. E, spiral, blomst, en slags kors, en slags horisont? Og alt det, der ikke ligner noget andet end subtilt krøllede flader, den slags folder i overfladen, der kan være nonchalant ligegyldighed eller starten på facadekrakelering. Morten Knudsens billeder føles ikke som figuration, men er heller ikke fuldbyrdet abstrakte. Snarere er de mættede af noget, som kan genkendes, selvom det ikke rigtig findes i virkeligheden. Blomsterne er inficerede, eller er de celler, de er også sprudlende og lidt lykkelige, som pink og rød nu engang er. Regnen er sort, eller er det tårer, himlen falder ned, eller er det i virkeligheden den, der blomstrer, mens jorden er tom. Evigheden er grå som et gulv og næsten ikke til at ane. Og så er der E E E E E E, stejle og hvide som dage og nætter, der tårner sig op.

Dagen og natten, himle og bunde, sort, hvid, gulvet og efterlivet, E og E, det spirende og det døde, et vedvarende fravær og en glimtvis tilstedeværelse, eller omvendt. Morten Knudsens billeder er næsten uafbrudt rodfæstet i nogle ret mægtige dualismer. En slags altoverskyggende pardannelse, selvom den farvestrålende, regngrå, tuschsorte, skrøbelige og opbyggelige helhed, som udstillingen er, måske umiddelbart tager sig ganske idiosynkratisk ud. Men i stort set alle billeder er der tale om par, hvis forbindelse etableres inde i kompositionerne, paletterne, motiverne, og der findes også ret konsekvente parløb billederne imellem. To og to, sådan hænger de ofte, et udtryk for, hvad der både kunne være en søgen efter symmetri og en erkendelse af meningstab.

Måske kæntrer dualiteten, parrerne, modsætningerne, som man kender dem, når krisen ankommer. Eller skærpes de? Hvad er forskellen på en dag og en nat, når man sørger over en mistet søn, hvilken forskel er der på smerten og et blomstrende forår, er klar rød til at skelne fra sygdomsgul eller altopslugende brunlighed, når det meste af ens indre og ydre verden alligevel er badet i endimensionel grå?

E er sort og hvidt, først et underværk af lys og siden et langt mørke, det, der ligner en blomstrende eng, kunne godt være en kirkegård, og under blomsterne og tabet er der også gråt. De fleste af Morten Knudsens billeder starter med at være grå, ligesom mange dage gør, inden solen er stærk nok til at farve omgivelserne. På den måde kan man også sige: Grå er en begyndelsesfarve.

Både ulidelige og henrykte dage starter et sted, starte skal de. Og billeder af det umulige tager deres begyndelse samme sted som billeder af noget, der til forveksling kunne ligne romantik, optimisme, eller måske endda en sorgløse glimt. Den her neutrale, følelseløse grålighed i visse af Morten Knudsens billeder, den er hverken blottet for intention eller signifikans, sådan set heller ikke en egen skønhed – men den er stadig en slags tomt sted. Så kan tomheden være en uoverstigelig hovedrolle, i en sindstilstand og i et billede, eller den kan være det nøgne stadie, hvorfra noget kommende kan gro.

E gror. Der findes flere og flere, fordi Morten Knudsen lever og arbejder og holder E ved lige. Mindes E og skaber E. Man kunne sige: Mere og mere af Everything gennem de liv, der stadig er i gang og klarer dagene, selvom dagene nok altid vil have en mere glubsk grålig bund. Billederne gror, de både vokser og gentager sig. Det er nok sådan her: At leve er at gentage. Hverdag, livsbaner, relationer, årstider, længsler, adfærdsmønstre. Forudsigelighed er velsagtens en lykke for dem, der virkelig ikke har den – noget, man må klamre sig til, hvis den akut er truet. Og når et helt nyt liv ophører, er det et af de mest uforsonlige brud på forudsigelighed, og når et helt nyt liv ophører, bliver det udelukket fra at tage del i gentagelsens cykliske skæbne. Den må de levende tage på sig. Billede efter billede, dag efter dag, værne om de farver, der stadig viser sig for et tåget blik, måske er det de hidsigste. Fortsætte spiralen, registrere naturen, også bare helt nøgternt uden at gøre den til sentimentalt landskab. Spænde lærreder op, male sine foretrukne himle, sætte sine svage eller højlydte aftryk på de grå begyndelser.

E står for alt muligt, jo flere der findes, jo bredere bliver tegnet vel. Jo mere og jo længere eksisterer E i en form, der ikke er menneskets form. Det er ikke tilnærmelsesvist en erstatning af mennesket, mennesker og billeder er usammenlignelige, men bevægelsen gennem Morten Knudsens billeder føles som en insisteren på, at E var levende og klar og defineret, og at tiden gør E til noget så godt som grænseløst. Tegnet på en lykke og et hjerte, der nu findes i alt muligt andet. Everything? Det er monumentets lod at være stedfortræder for noget savnet, måske både lindre og understrege tabet.

Sorg ændrer sig ikke, men skala gør, siges det. Måske skrumper det knuste indre, i takt med at monumentet vokser, måske bliver det knuste ydre lettere at udholde, når et stadigt spirende flor baner sig vej gennem gråt, og en lys uendelighed varsles langs med alt det maledede mørke. Morten Knudsens firkanter vokser og skrumper.

Og alfabetet udvides efter E.

LØBER TØR FOR TITLER

OM MORTEN KNUDSENS ARBEJDER

Kristian Vistrup Madsen

DEL I: BIOGRAFI

Første gang jeg oplevede de værkserier, der indgår i Morten Knudsens *STICKY EYES* på O – Overgaden, var på Sweetwater i Berlin i 2025. *E is for Everything*, som den udstilling hed, bestod af fire store lærreder. Motivet kunne ligne kommaer, noder, blomsterfrø, der spredes i vinden, eller bakterier set gennem et mikroskop. Men mere end noget andet bærer lærrederne på en vægt af materie: oliemaling, voks og lim så rigt lagt på, at effekten bliver noget mere ubestemmeligt, næsten frastødende: jord og skidt, marken efter pløjning, skovbunden efter regn, kompostens langsomme forrådnelse. Farverne genkalder aske, mudder og blå mærker. Knudsen indfanger tiden, sådan som den britiske maler Frank Auerbach også gør det i sine portrætter – gennem ophobningen af materiale – men hvor Auerbach finder et subjekt, som tiden kan fæste sig til, synes verden i Knudsens værker at give efter, og tiden spredes ud i et mørkt tomrum.

Udstillingen indeholdt yderligere tre mindre værker. To af dem var synlige fra midten af rummet, der hvor man trådte ind i lokalet. Begge viser bogstavet E, fint, næsten usynligt aftegnet med blyant på hvidt, forbehandlet lærred, skrifttypen var en slank sans serif. Det tredje værk hang på bagsiden af en søjle: det samme E, denne gang på manisk vis fyldt ud, blyantens støv besmudser det hvide. Ikke desto mindre et perfekt modernistisk E i en perfekt modernistisk firkant.

Udstillingsteksten var kort nok til, at den kan citeres i sin helhed:

A.
It feels like I am running out of titles,
or maybe I'm just beginning to give up on language.

B.
Of all things in this world, E's are the motif I love
the most.
Landscapes and flowers and O's and S's and H's
and N's are all things I love too.¹

1. Morten Knudsen, *E is for Everything*, Sweetwater, 11. januar – 22. februar 2025, sweetwater.ltd/exhibitions/e-is-for-everything?utm_source=chatgpt.com.

Nederst på A4-siden stod på sædvanlig vis kunstnerens biografi. Men i stedet for en liste over de seneste udstillinger var der en langt mere skærende biografisk detalje: Kunstneren havde en søn, der hed Ernst, som levede i seks dage og seks nætter. Her er det altså ikke kunstneren, der er i fokus, men mennesket, der har lidt et tab. I det øjeblik, i den periode, defineret på den måde. Pressemeddelelsens obligatoriske Curriculum Vitae – livsbanen – interpoleret af døden.

I en ekstraordinær tekst om, hvordan, hvad og hvorfor man skriver, erklærer den amerikanske forfatter Annie Dillard, at en forfatter baserer sit værk på litteraturen, ikke på livet som sådan. “Verden kender hun jo, og den kan hun derfor ikke undgå; hvis hun nogensinde har købt en burger eller taget et charterfly, gør hun bedst i at spare sine læsere for en afrapportering af oplevelsen.”² Dillard argumenterer imod livets indtog i kunsten og selvets aftryk på værket. Teksten hedder “Write Till You Drop”, en reference til de religiøse praksisser, der benytter dans eller bevægelse til at opnå en form for ekstase, en opløsning af selvet. Kroppen er udmattet og selvet reduceret, men ikke som i autofiktionen til mere sammenhængende fortællinger, men nærmere til det ultimativt ukendte: kødet. Det er netop med denne hårde, upersonlige kropslighed som medie, at det bliver muligt for individet at transcender selvet – og måske endda også for deres værker at opnå status som kunst.

Jeg blev lettere chokeret over Knudsens biografi den dag; måden, den forekom mig at forandre kunsten på, uafsladeligt, med en enkelt sætning. Jeg havde ikke lyst til at føle så meget, i det øjeblik, omkring de malerier. Og kunne sorgen ikke siges at være der uanset hvad, hvis man så ordentligt efter? Behøvede jeg at få bekræftet, at den kom fra et virkeligt sted? Det slog mig som et brud med den sobre modernisme, som E'erne og de abstrakte lærreder genkaldte; en kompromittering af modernismens *white cube*.

Men tiden går, og kunsten fortsætter med at påvirke en, længe efter at man har forladt udstillingen. Døden er jo ikke et charterfly. Den er lige så upersonlig som vejret, og selvom den kan komme pludseligt, er den ikke grundlæggende chokerende. Hvad jeg efterhånden har lært at se i E'erne, er en form for stoicisme; en enorm indsats investeret i at få livet til at gå videre. I “Write Till You Drop” tilskynder Dillard yderligere til, at man skriver, som om man var døende.

“Og på samme tid at antage, at man skriver for et publikum, der består udelukkende af terminale patienter – hvilket jo faktisk også er tilfældet. Hvad ville du begynde at skrive, hvis du vidste, at du snart skulle dø? Hvad kunne du sige til en døende person, som ikke ville vække vrede ved sin trivialitet?”³

2. Annie Dillard, “Write Till You Drop”, *The New York Times Book Review*, 28. maj 1989.

3. Ibid.

Her sætter Dillard en standard, der er lige så høj som modernismens. Hun beskriver en form for redigering, der har til hensigt at adskille middelmådig realisme fra sandhed. Uden omsvøb og forfængelighed, uden vægren, uden at vække vrede ved trivialitet. I *Illness as Metaphor* opdeler den amerikanske forfatter og kritiker Susan Sontag verden i to kongeriger: de syges og de raskes. Dillard opererer alene med det, der udelukkende består af dødelige. Noget er blevet udtømt i Knudsens blyants-E. Det er ikke løgn, når han siger, at *E is for Everything*. Om han vil det eller ej, er E den sandhed, han lever med.

Når jeg nævner Frank Auerbach i denne sammenhæng, er det også, fordi han er en kunstner, som er blevet forbundet med personlig tragedie. Han portrætteres, slet skjult, i den tyske forfatter W.G. Sebalds roman *Emigranterne* som en maler, hvis hele liv, ned til mindste detalje, var bestemt af hans forældres død i de tyske koncentrationslejre; et traume, der fylder alt hans arbejde med Shoah'ens tragiske rædsel.⁴ I hvert eneste penselstrøg så Sebald asken fra krematorierne og rogen fra deres skorstene – det gjorde virkelighedens Auerbach rasende. I kunsthistorikeren Danièle Cohns udlægning er Auerbachs arbejde ikke bestandigt hjemsogt af fortiden, men aktivt engageret i at indfang nutiden, som den udfolder sig. Hun mener, at den tidslighed, som Auerbach utrætteligt og med hver eneste ny begyndelse projekterede sig ind i, er fremtiden.⁵

Teksten i Knudsens udstilling på Sweetwater kan siges at forene disse to positioner. På den ene side har vi her en kunstner, hvis biografi opsummeres i et tab. På den anden side står *E for everything*, og kunstneren er ved at løbe tør for titler, ved at kaste håndklædet i ringen, hvad angår sproget. Det vil sige, han forstår, at sproget er en tom beholder, og at han som kunstner, som menneske, ikke har andet valg end at fylde beholderen med det forhåndenværende. For mange år siden hørte jeg en definition af begrebet queer, der ikke tog udgangspunkt i sex eller køn, men som helt grundlæggende definerede det som en tilstand baseret på tab: af visse muligheder, visse udlægninger af fremtiden. Det er en type af tab, som medfører en bevidsthed om, at sprogets betydningskæder ikke er stabile, og om, at uanset hvordan du end ender med at udfylde E'et, kunne det lige så godt have været anderledes. Det er ikke sådan, at et specifikt tab fuldstændigt overtager, hvem du er, men at et fravær af selvfølgelighed vil blive ved med at organisere din oplevelse af virkeligheden. Et sådant queer-begreb taler til Dillard's publikum af døende: et kongerige befolket af dem, der altid, i et eller andet omfang, vil se verden udefra.

Som Cohn også understreger i Auerbachs tilfælde – Auerbach, der malede sine lærreder over hver dag, for så at begynde på ny den næste – er det vigtigt

4. Citat fra Danièle Cohn, “His Work, His Life”, i *Frank Auerbach*, Berlin: Galerie Michael Werner, 2025.

5. Ibid.

at bemærke, at Knudsens værker ikke er gentagelser i almindelig forstand, men fartojer i bevægelse. For gentagelse producerer forskel; betydning rejser, udvikler sig, bevæger sig. På et tidspunkt har det, vi ser, ikke ret meget at gøre med der, hvor det kom fra. Blomster på en grav rådner og forgår, bliver til bakterier, på samme måde som E'er på et tidspunkt ikke længere er fyldt ud, men, som i en senere udgave af serien, klistret på. Livet giver dig struktur og materiale, og du læner dig ind i det; bruger det til at bygge et sprog.

Den tyske digter Rainer Maria Rilke skriver om denne her type af forvandling i *Requiem für eine Freundin* (1908), sit digt om maleren Paula Modersohn-Beckers død.

For det forstod du: de fuldmodne frugter.
Dem lagde du på fade foran dig
og deres tyngde vejede du op med farver.
Og sådan som du så frugterne, så du også
kvinderne,
og sådan så du børnene, indefra
drevet frem i deres værens former.
Og til sidst så du dig selv som en frugt,
du tog dig ud af dit tøj, bar
dig frem foran spejlet, lod dig selv træde ind
helt ind til dit blik, der blev stående stort foran
og ikke sagde: det er mig; nej: dette er.⁶

Modersohn-Becker forvandlede sig selv til maling på en måde, der overhovedet ikke gjorde hendes arbejde autobiografisk, men i stedet tillod hende at transcender selvet helt. Rilke insisterer på, at selv da Modersohn-Becker malede sit eget portræt, gjorde hun det “som frugt” – som hvad som helst. Det er den samme bevægelse, vi er vidne til i Knudsens arbejde, når E skifter form fra Ernst til *Everything*, ikke som et udtryk for grænselos sorg, men for et kunstnerisk sprog, der vokser. Ikke “det er mig; nej: dette er”.

DEL II: MALERI

Knudsens maleri udmærker sig blandt meget nyt maleri fra hans generation ved at bibeholde elementer af den selvbevidsthed, der har karakteriseret mediet siden 1980'erne. Vi ved, at Knudsens malerier ved, at de er malerier, i kraft af den tydeligt markerede forskel mellem et E og en spiral og de tykke lag af olie og voks, der udgør hans fortættede, stofflige abstraktioner. Når så forskellige billedsprog stilles i relation til hinanden, sættes der grundlæggende spørgsmålstejn ved billedets natur og den struktur, det er baseret på:

6. Min oversættelse fra tysk original: *Denn Das verstandest du: die vollen Früchte. / Die legtest du auf Schalen vor dich hin / und wogst mit Farben ihre Schwere auf. / Und so wie Früchte sahst du auch die Frau / und sahst die Kinder so, von innen her / getrieben in die Formen ihres Daseins. / Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht, / nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst / dich vor den Spiegel, liebstest dich hinein / bis auf dein Schauen; das blieb groß davor / und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.*

både helt konkret i form af lærredet og blændrammen, og i den udvidede forstand af maleriets historie, og hvad der er tilbage af dets autoritet.

En autoritet, der altså længe har været under pres. I et brev til den amerikanske fotograf Alfred Stieglitz skrev Marcel Duchamp, at han gerne så, "at fotografi fik folk til at afsky maleri, indtil at noget andet så ville gøre fotografi uudholdeligt".⁷ I den optik ville modernismen programmatisk arbejde for at udtømme kunstformerne, en efter en. Kunsthistorikeren Douglas Crimp så i 1980 Daniel Burens sribede overflader som endnu et varsel om dette længe ventede udfald: "Buren ved kun alt for godt, at når hans striber bliver opfattet som malerier, vil maleriet blive forstået som den 'rene idioti', det også er. I det øjeblik, hvor Burens arbejde bliver synligt, vil maleriets kode være ophævet, hvorefter Burens gentagelser også kan høre op: maleriets endeligt vil langt om længe være bekendtgjort."⁸ Her bruges gentagelse ikke som fartøj, men som en måde at udhule på; en slags nedtælling.

I samme periode formulerede maleren og kunstkritikeren Thomas Lawson et noget bagvendt forsvar for maleriet i *Artforum*. Her argumenterede han for, at eftersom maleriet er "det sidste tilflugtssted for myten om individet", er det netop med maleriet som redskab, at vi kan "dekonstruere nutidens illusioner". Han fremhævede maleren David Salles værker som:

"Livløse illustrationer af umuligheden af lidenskab i en kultur, som har institutionaliseret det enkelte menneskes mulighed for at udtrykke sig. [Hans malerier] gør brug af vor kulturs mest overbevisende udtryk for personlig autenticitet [dvs. maleriet] alene for at sabotere det, for at afsløre dets falskhed. Malerierne ser ægte ud, men de er forfalskninger."⁹

Som hos Crimp er spydigheden i Lawsons tone slående. Er lidenskab umulig? Er autenticitet? Underforstået er selvfølgelig, at maleriet – kunstens ultimative vare – er borgerligt og autoritært, og altså derfor må undermineres i protest. Og det er da også én måde at forstå de sidste fyrrer års post-konceptuelle paradigme på. En anden er som et eksperiment i at udvikle stadigt nye former for netop varegørelse, der har vist os, hvordan selv de mest flygtige fænomener – relationalitet, attitude, identitet og institutionskritik – også kan sælges på markedet. Begge er vel sande. Og ikke desto mindre males der endnu.

Under arbejdet med udstillingen har Knudsen og jeg diskuteret, om indflydelsesrige tekster som Raphael Rubinsteins "Provisional Painting" og David Joselits "Painting Beside Itself" kan appliceres på hans arbejde eller ej. Teksterne er begge udgivet i 2009 – i hhv. *Art in America* og *October* – og begge udgår stadigvæk, som Crimp tredive år forinden, fra den præmis, at maleriet primært er relevant i det omfang, at det kan

7. Citeret i Douglas Crimp, "The End of Painting" (1980),

i *On the Museum's Ruins*, MIT Press, 1995, s. 92.

8. Ibid., s. 105.

9. Thomas Lawson, "Last Exit: Painting", *Artforum*, oktober 1981.

dekonstruere sig selv. Det, som Rubinstein kalder provisorisk maleri, privilegerer det tilsyneladende ufærdige, fejlslagne og forsmåede. Det er udtryk for noget "forsinket", baseret på den overbevisning, "at en tidligere generation af kunstnere kun har efterladt nogle sølle rester" at arbejde med, og kan forstås som udfaldet af en tid, hvor "intet kunne synes mere overmodigt og upassende – måske ligefrem uanstændigt – end at sætte sig for at skabe et mesterværk".¹⁰ Under denne rubrik inkluderer han så vidt forskellige kunstnere som Albert Oehlen, Michael Krebber, Mary Heilmann og Raoul de Keyser. Med sin mere akademiske og politiske tilgang fremhæver Joselit det "transitive" aspekt af Jutta Koethers arbejde som en vej ud af den "kritiske blindgyde", som spørgsmålet om varegørelsen udgør ift. maleriet, der samtidig formår at undgå den "modernistiske negationsfælde" (i hvilken vi måske kunne finde Buren). Fordi Koether har integreret maleriet i en performance- og installationskontekst, er det lykkedes hende at modstå kapitalismens tendens til at fastlåse betydningen af et objekt, og i stedet garantere en mere dynamisk tilstand for sit værk, hvor det altid må aflæses i et netværk af foranderlige relationer.¹¹

Det, Joselit kalder maleriet "ved siden af sig selv", ligger tæt op ad det, jeg beskrev som selvbevidsthed i Knudsens værker. Det er ikke meningen, at vi skal miste os selv i maleriets fiktive univers, men at vi gøres bevidste om det som en specifik form for billedproduktion. En vigtig forskel er dog, at Knudsens E ikke ledsager de abstrakte billeder som kritiske imperativer, men som parallelle led i udviklingen af hans sprog. Og ligesom sproglige elementer altid defineres dynamisk, kan det transitive aspekt i hverken E'er eller oliemalerier heller ikke hæmmes af deres status som varer, men tilhører dem ontologisk. Hvor transitivitet for Joselit handler om at signalere bevidsthed om "kunstverdenens distribueringsnetværk", opstår det i Knudsens værk som nære affektive forbindelser mellem værkerne, rummet og beskueren.

Måske Joselits transitivetsbegreb i dag er mindre relevant som et værn mod varegørelsen end som en indrømmelse af, at maleriets berømte autonomi – dets løsrivelse fra kirkerummets integrerede, rituelle sammenhæng – er lige så konfliktfyldt, måske endda tomt, som vores egen højt besungne frihed. Malerier har brug for kontekst og formål, sådan som vi også selv har det; deres chance for at blive set som levende afhænger af, at vi forstår det. På Sweetwater var det indtegnede E gemt på bagsiden af en søjle, som for at iscenesætte dets materielle tyngde. Walter Benjamin opfattede den slags iscenesættelse med skepsis, som en del af auraens 'snylteriske' logik.¹² Men i *E is For Everything* er jeg enig i vurderingen af, at beskueren

10. Raphael Rubinstein, "Provisional Painting", *Art in America* 97, maj 2009.

11. David Joselit, "Painting Beside Itself", *OCTOBER* 150, efterår 2009, s. 125-154.

12. Se Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", i *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969, s. 217-251.

behøvede en pause for at kunne forholde sig ordentligt til det. I blyantens udtværede spor så jeg heller ikke et tegn for "personlig autenticitet", men for menneskets tid og krop som sådan, noget på én gang partikulært og universelt.

Rubinstein beskriver det provisoriske maleri som "stort maleri forklædt som mindre maleri", fordi det store maleri, sammen med idéen om et mesterværk, fremstår "overmodigt og upassende".¹³ Og det kan han for så vidt stadig have ret i. Men jeg vil alligevel hellere udfordre Rubinsteins tese med endnu en henvisning til Dillard's appel om "ikke at vække vrede ved trivialitet". For på nuværende tidspunkt er en ting, der er værre end at sætte sig for at skabe et mesterværk, vel at skabe noget, der ikke anser sig selv som betydningsfuldt? Og med det mener jeg en form for betydning, der ikke afhænger af tematik, men af den alvor og integritet, hvormed værket er kommet til verden.

Krebbers hastige penselstrøg, der som "en prostituerets fortravlede samleje" synes at sige "ja, jeg laver malerier, men lad os ikke blive følelseladede omkring det", udspringer af en særlig form for melankoli.¹⁴ Det er en melankoli forbundet med "historiens endeligt" og med en følelse af, at virkeligheden er blevet så udhulet, at vi ikke længere har krav på så prestigefyldte udtryksformer som maleriet. Men vores samtid er, for mig at se, så fuld af ekstremer, at den gennemgribende stemning, der emmer fra Krebber og Rubinstein, af at befinde sig i kølvandet af alting, ikke længere rigtigt resonerer. Knudsens arbejder træder ikke vande, og de er ikke engagerede i en form for slutspil. Jeg vil snarere sige, at de sætter tiden i bevægelse af en umiddelbar form for nødvendighed. De eksisterer inden for et paradigme, hvor kunsten betyder noget, fordi materialer er knappe, og det åndelige nærvær, der er nødvendigt for at skabe den, endnu knappere. Fordi vi alle sammen, på den mest selvfølgelig måde, er døende. Spørgsmålet om kunstens betydning er faktisk ikke – eller pludselig ikke længere – særlig svært at svare på.

Det er i forlængelse af dette aspekt, at Raoul de Keyser virkelig ikke hører hjemme i selskab med Oehlens tostrengede guitar og Krebbers 'fortravlede samleje'. Langtfra provisorisk er de Keyser's en kunst præget af den største omhu og overlægthed. Hvis en ellers glat overflade er brudt af et næsten usynligt penselstrøg nedenunder, er det ikke en forklædt form for nonchalance, men en afgørende del af billedets arkitektur. Efter hans død i 2012 skrev maleren Rebecca Morris i *Artforum* om engang få år forinden, hvor hun besøgte de Keyser i hans hus i Belgien. Det, hun så dér, skriver hun, var "tiden selv": "Det er ikke muligt at forfalske sin egen ankomst som kunstner ... viljens kraft er ikke nok."¹⁵ I stedet arbejdede de Keyser i små, gradvise ryk for at skabe grundlæggende

13. Rubinstein, "Provisional Painting".

14. Ibid.

15. Rebecca Morris, "Rebecca Morris on Raoul De Keyser", *Artforum*, marts 2013.

og samtidig uanselige fremskridt inden for sit maleriske sprog. Der er noget i det, som på en gang er stort og småt, fordi det forstår, at den store begivenhed, det er at ankomme som kunstner, kun kan opnås gennem ydmyghed og praksis i et meget mindre register: alvor, hvad angår opgaven, humor, hvad angår en selv.

Knudsen ankommer som kunstner gennem et stort tab, og med ydmygheden, hvormed sådan et tab nødvendigvis må bæres. Hans primære fartøj er gentagelsen, ikke kun som en måde at udtømme på – f.eks., som jeg har nævnt, ved at udfylde E'erne – men også, fordi gentagelse er en måde at flytte et motiv på, eller endda en hel praksis, med hver ny gentagelse væk fra sig selv, og videre. Det mest interessante blandt det nye maleri er karakteriseret af denne metodiske afsværgelse af selvet. Det er provisorisk på den måde, at det er naturligt situationsbundet, og altid-allerede transitivt, men samtidig det modsatte af provisorisk, fordi det altid var, og altid vil være, præcis sådan.

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

Morten Knudsen
*STICKY EYES (paintings, collages,
drawings, and monuments)*
Udstillingsperiode: 23.05.2026 – 02.08.2026

Morten Knudsen (f. 1985, DK) er billedkunstner uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi (2018) og Hochschule Für Bildende Künste Hamburg (2017). Knudsen bor og arbejder i København og har tidligere udstillet på bl.a. Sweetwater, Berlin (2025); Gauli Zitter, Bruxelles (2024); Den Frie, København (2023); Huset for Kunst og Design, Holstebro (2022) og C.C.C. Projects, København (2019). Knudsen har modtaget flere priser, herunder Niels Wessel Bagges Kunstfonds Hæderslegat (2018) og 15. Juni Fondens Hæderspris (2018).

ISBN: 978-87-94311-36-6
EAN: EAN 9788794311366

Redaktør: Anne Mikél Jensen
Tekster: Rhea Dall, Nanna Friis,
Kristian Vistrup Madsen
Oversættelse: Nanna Friis, Kristian Vistrup Madsen
Korrektur: Sofie Vestergaard Jørgensen
Foto: David Stjernholm

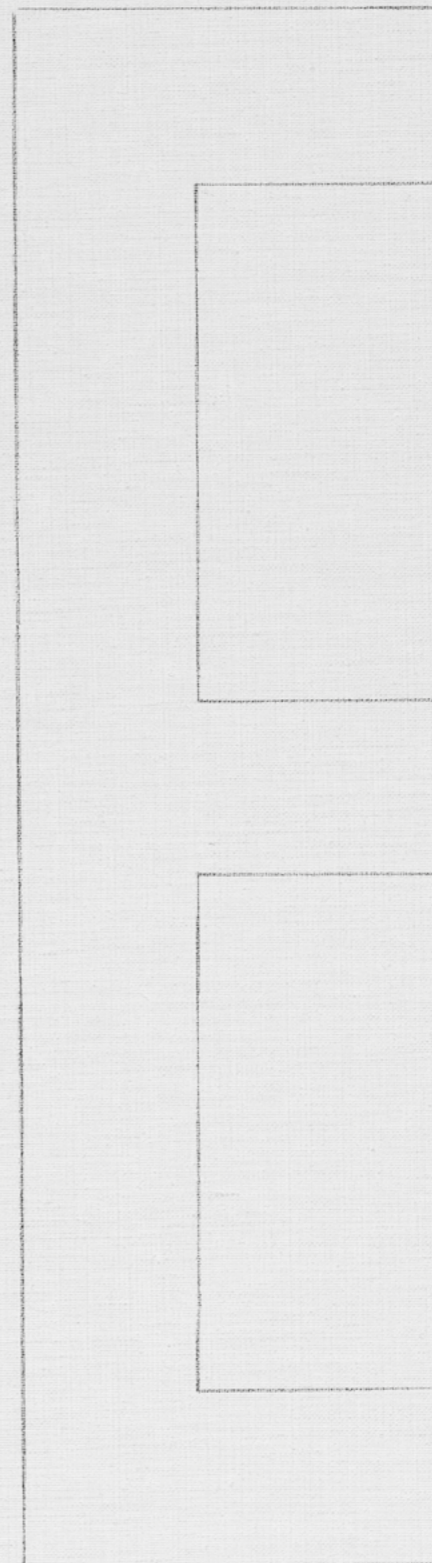
Denne publikation er støttet af Augustinus Fonden.

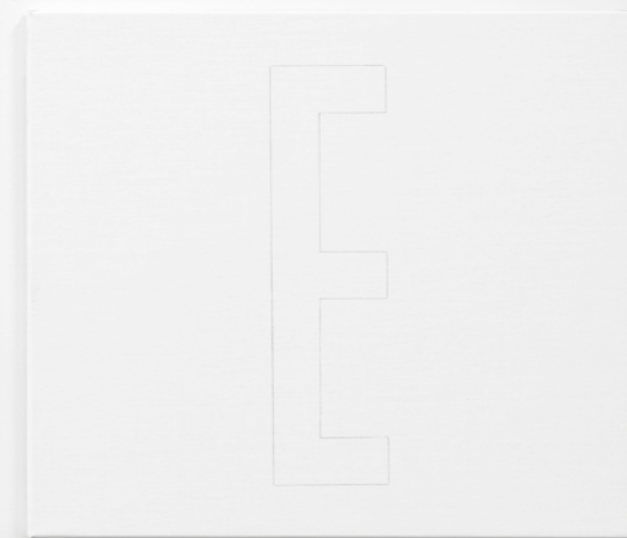
Morten Knudsens udstilling har modtaget støtte fra Statens Kunstfond, Knud Højgaards Fond, Akademiraadet, Beckett-Fonden, Fake Foundation, Grosserer L.F. Foghts Fond, Axel Muusfeldts Fond samt Poul Johansen Fonden.

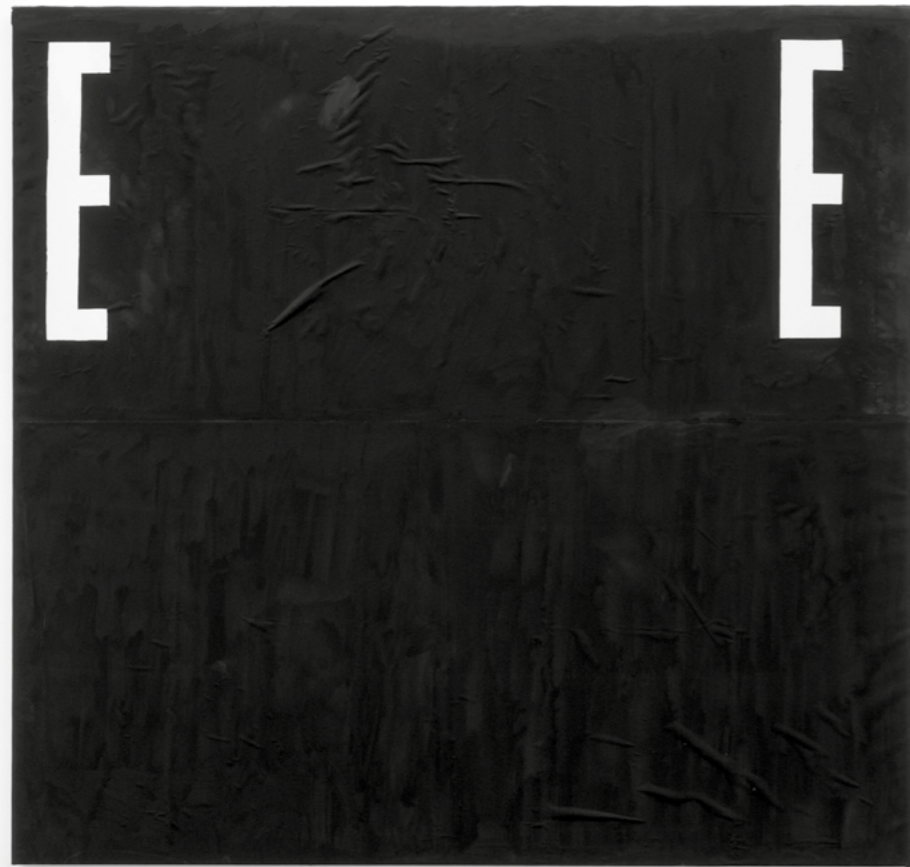
Kunstneren vil gerne takke Nina Errboe,
Olga Knudsen Errboe, Hanne Knudsen

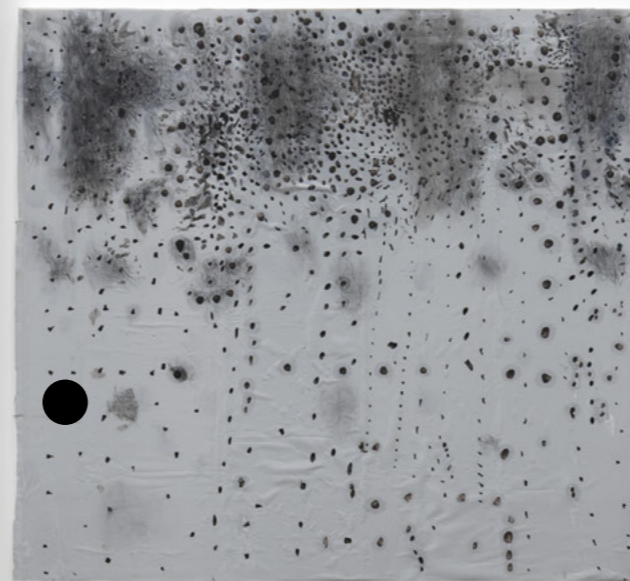
Grafisk design: fanfare
Typografi: Glossy Magazine, Bold Decisions
Trykt hos: Raddraaier, Amsterdam

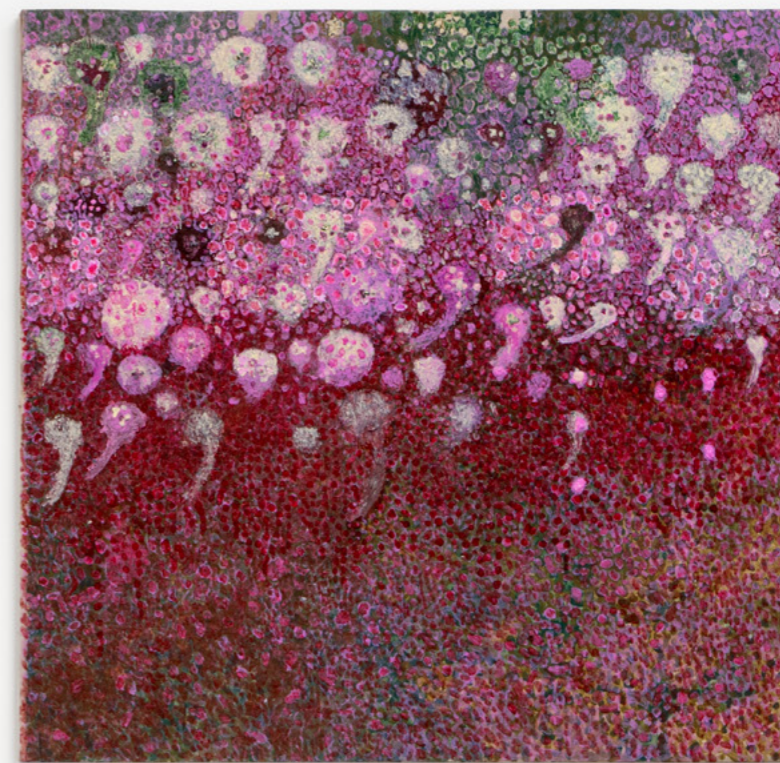
Trykt i 150 eksemplarer





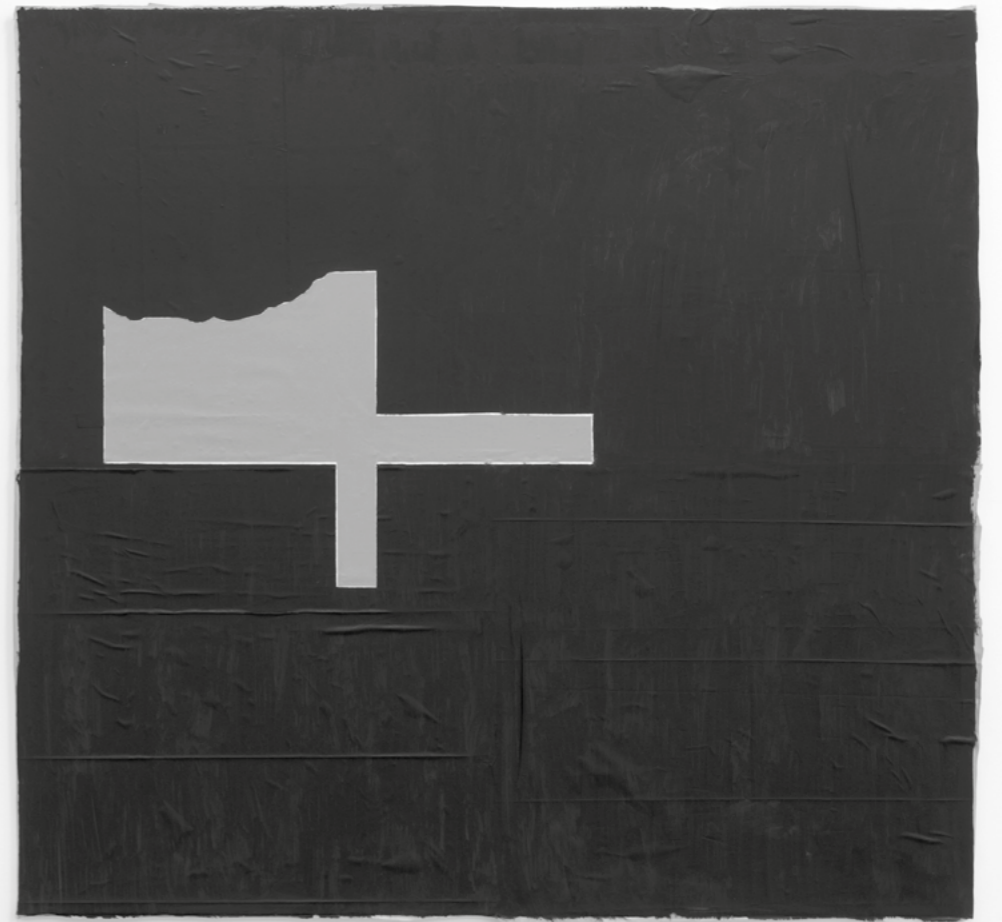
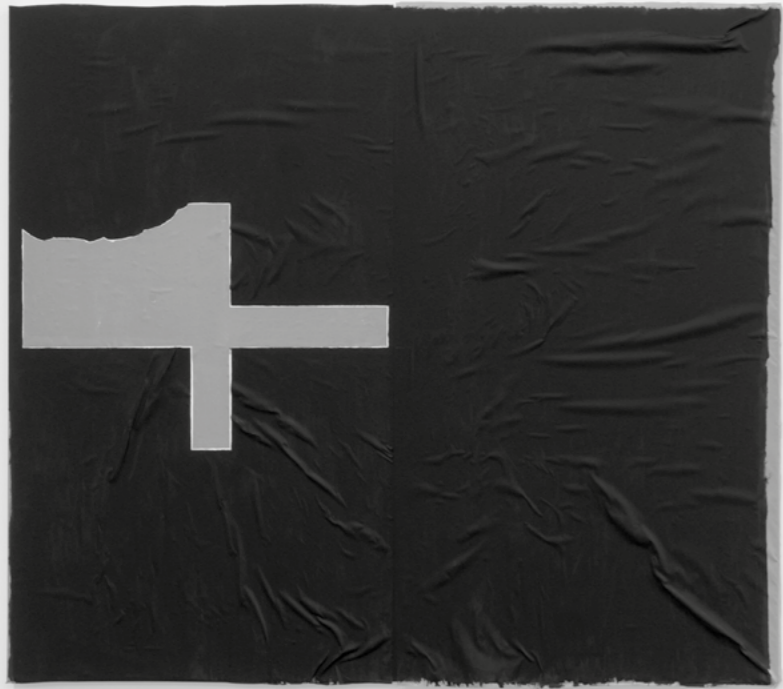












O

O

)

)

)

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

Morten Knudsen
*STICKY EYES (paintings, collages,
drawings, and monuments)*
Exhibition period: 23.05.2026 – 02.08.2026

Morten Knudsen (b. 1985, DK) is a visual artist who lives and works in Copenhagen. Knudsen graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts (2018) and Hochschule für Bildende Künste Hamburg (2017) and has previously exhibited at venues including Swechtwarc, Berlin (2025); Gault Zitter, Brussels (2024); Den Frie, Copenhagen (2023); Huset for Kunst og Design, Holstebro (2022); and C.C.C. Projects, Copenhagen (2019). Knudsen has received several awards, including the Niels Wessel Bagge Art Foundation Honorary Grant (2018) and the 15 June Foundation's Honorary Award (2018).

ISBN: 978-87-9431-36-6
EAN: 978879431366

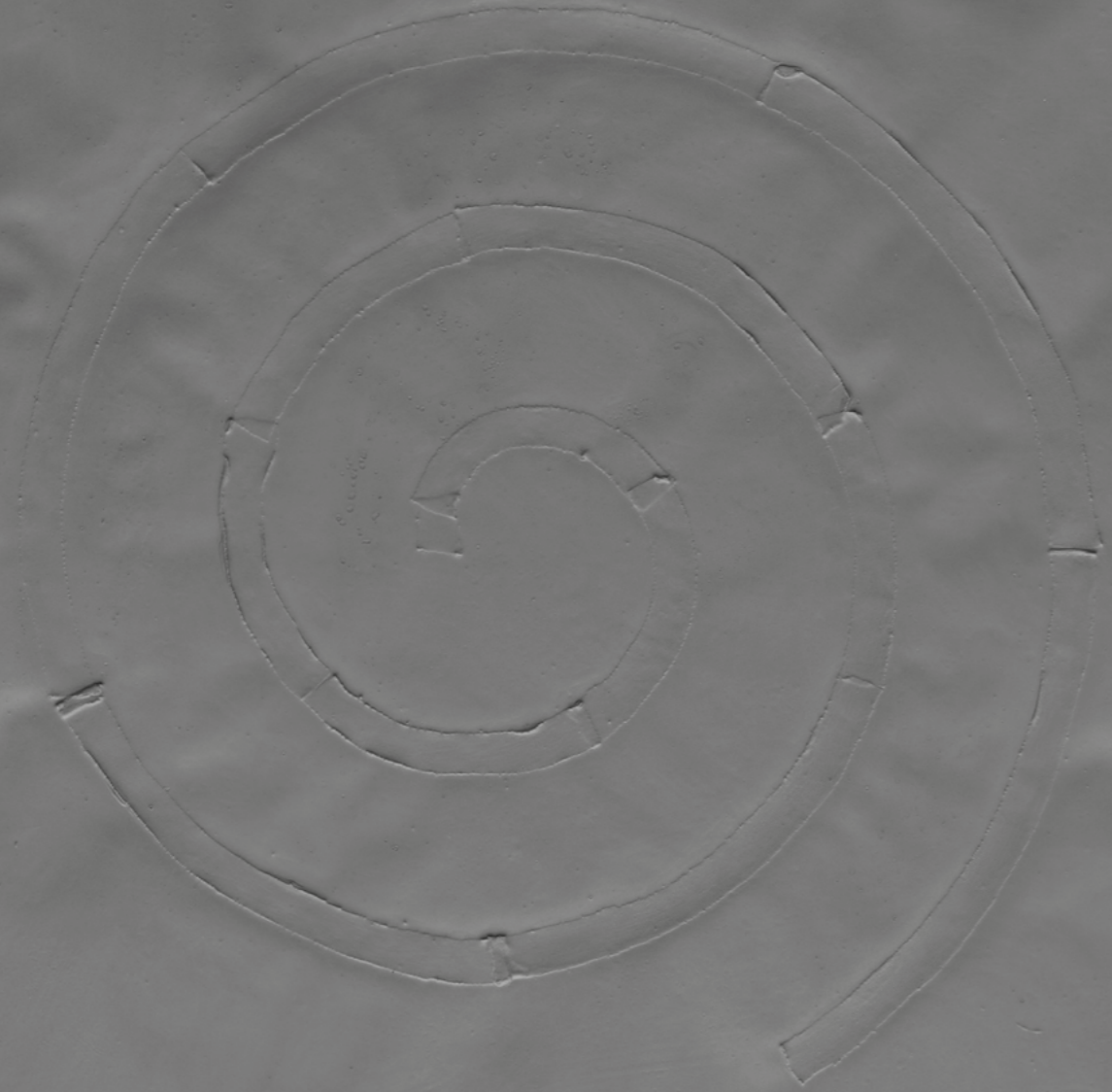
Editor: Anne Mikel Jensen
Texts: Rhea Dall, Nanna Friis, Kristian Vistrup Madsen
Translation: Nanna Friis, Kristian Vistrup Madsen
Copy editing: Susannah Worth
Photo: David Stjernholm

This publication is funded by The Augustinus Foundation.

Morten Knudsen's exhibition has received support from Statens Kunstfond, Knud Højgaard's Fond, Akademirådet, Beckett-Fonden, Fake Foundation, Grosserer L.F. Foghts Fond, Axel Muusfeldts Fond, and Poul Johansen Fonden.

The artist would like to thank Nina Erboe, Olga Knudsen Erboe, Hanne Knudsen

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



During the same time, the painter and art critic Thomas Lawson delivered an opaque defense of painting in *Artforum*, arguing that, since painting is "the last refuge of the mythology of individuality," it is with painting as our tool that we might "deconstruct the illusions of the present". He praised the work of the painter David Salle as "inert representations of the impossibility of passion in a culture that has institutionalized self-expression. [His paintings] take the most compelling sign for personal authenticity that our culture can provide [i.e. painting] and attempt to stop it, to reveal its falseness. The paintings look real, but they are fake."⁹

As in Crimp, the ire of his language is striking. Is passion impossible? Is authenticity? The implication, of course, is that, as art's ultimate commodity, painting is bourgeois and oppressive, and undermining it is a way of protesting capitalists' influence upon art. This is one way of accounting for the post-conceptual paradigm of the last forty years. Another is as an experiment precisely in developing ever-new avenues for commodification, showing us how even the most ephemeral artifacts—relationships, attitude, identity, and even institutional critique—can be sold on the market. I think both are true. And still painting has yet to meet its end.

In conversation with Knudsen, we discussed how influential essays like Raphael Rubinstein's "Provisional Painting" and David Joselit's "Painting Beside Itself" might map onto his work, or not. Published in *Art in America and October*, respectively, both are from 2009 and both continue to operate on the premise that painting is primarily relevant to the extent that it is able to deconstruct itself. What Rubinstein terms provisional painting privileges the apparently unfinished, mistaken, and minor. It is an expression of "belatedness" founded on the "conviction that an earlier generation of artist has left only a few scraps to be cleaned up", as well as the product of a historical moment when "nothing could seem more presumptuous or inappropriate—maybe even obscene—than to set out to create a masterpiece."¹⁰ He includes under this umbrella a list of artists as irreconcilably diverse as Albert Oehlen, Michael Krebber, Mary Heilmann, and Raoul De Keyser.

9. Thomas Lawson, "Last Exit: Painting", *Artforum*, October 1981.
10. Raphael Rubinstein, "Provisional Painting", *Art in America*, May 2009.
11. David Joselit, "Painting Beside Itself", *October*, no.130, Fall 2009.

What Joselit calls "beside-ness" is close to what I describe as the self-conscious knowingsness of Knudsen's work. We are not meant to lose ourselves in the painting's fictive universe, but are made aware of it as a specific mode of image-making. One difference might just be, however, that Knudsen's E's do not accompany his abstract canvases as critical injunctions but as parallel efforts in developing his language. As all language items, then, the transitive quality of neither E's nor oil paintings can be stifled by their status as commodities, but belongs to them ontologically. Where, for Joselit, transitivity is about signaling awareness of the "art world's networks of distribution", in Knudsen's work, it emerges rather as intimate affective links between the works, the space, and the viewer.

Perhaps, from our point in time, we can read Joselit's idea of transitivity as less about warding off reification than admitting that painting's famous autonomy—its removal from the integrated, ritual contexts of churches and other ceremonial interiors—is as fraught, possibly even empty, as our own much-touted freedom. Paintings need context and purpose, as we do too; their chances of life depend on the sensitivity with which we place them. At Sweetwater, the E that is penciled in was hidden behind the column as a way of staging its material gravity. Philosopher and writer Walter Benjamin regarded such staging with suspicion, as part of the "parasitical" logic of aura.¹² But in *E is for Everything* I believe the assessment was correct that viewers needed a pause before being able to take it in. I saw in the smudges of pencil not a gesture of "personal authenticity" but the time and flesh of humans as such, at once particular and universal.

Rubinstein argues that provisional painting is "major painting masquerading as minor painting" because major painting, along with the notion of the masterpiece, has become "presumptuous and inappropriate".¹³ He is not wrong. But I would rather tweak Rubinstein's statement by another reference to Dillard and her appeal not to "enrage by triviality". For even worse than setting out to make a masterpiece, at this point in time, surely, would be to make something that does not care to matter? A mattering that does not come back to topically, but to the seriousness and integrity with which the work has been delivered into the world.

Krebber's rushed brushstrokes, like the "hurried coupling of a prostitute", that seem to say "painting is what I do but let's not get sentimental about it", are underpinned by a specific type of melancholy.¹⁴

12. See Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969, pp.217–51.
13. Rubinstein, 2009.
14. Ibid.

It is the melancholy of the end of history, of the sense that reality has been so hollowed out that we are no longer entitled to such prestigious modes of expression as painting. But our present is, to my senses, so rich with extremity that the overarching sense of post-ness evident in Krebber and Rubinstein no longer quite resonates. Knudsen's works are not treading water, and they are not making "last moves". Rather, they set time into motion as a plain matter of necessity. They exist within a paradigm where art matters because materials are scarce and the presence of mind required to make it even scarcer. Because we are all, in the most self-evident way, dying. The question of art's significance is actually not—or suddenly not anymore—a very difficult one to answer.

It is also in this aspect that Raoul De Keyser really does not belong in the company of Oehlen's two-string guitar and Krebber's "rushed coupling". Far from provisional, De Keyser's is an art of absolute care and deliberation. If a smooth surface is broken by the presence of an all but invisible brushstroke underneath, it is not masquerade nonchalance, but a crucial building block within the architecture of the picture. Upon his death in 2012, the painter Rebecca Morris wrote in *Artforum* about visiting him during his last years at his house in Belgium. What she saw, she said, was "time itself": "you cannot fake the process of your own arrival as an artist... you cannot will it into being."¹⁵ Instead, De Keyser had worked every day to take small, incremental steps, making fundamental and yet nearly imperceptible advances within his painterly language. There is something there, which is both major and minor because it understands that the major event of arrival will happen only through humility and practice in the minor mode: seriousness applied to the task, humor with regards to one's self.

Knudsen is arriving as an artist through the portal of great loss, and with the humility with which such a loss must inevitably be borne. His primary vehicle is a mode that can move a motif, or even a practice, with every iteration away from itself, into a new place. The most interesting recent painting, to my mind, is characterized by this methodical disavowal of self. It is always-already "transitive", and the opposite of provisional in the sense that it is naturally contingent, will be just that.

15. Rebecca Morris, "Rebecca Morris on Raoul De Keyser", *Artforum*, March 2013.

RUNNING OUT OF TITLES

ON THE WORK OF MORTEN KNUDSEN

Kristian Vistrup Madsen

Below, at the bottom of the A4, in customary fashion, was the artist's bio. Except in place of "recent exhibitions include" was a far more intimate, more cutting biographical item: The artist had a son named Ernst who lived for six days and six nights. Here, then, is not an artist, but a human summed up by an instance of loss. In that moment, for that time, defined in such a way. The press release's compulsory Curriculum Vitae—course of life—interpolated by death.

In an extraordinary text on how, what, and why one writes, the writer Annie Dillard proclaims: "The writer she cannot miss it. If she has ever bought a hamburger, or taken a commercial airplane flight, she spares her readers a report of her experience."²

Dillard's text is an argument against the encroachment of life upon art; of the reality of the self upon the work. It is titled "Write Till You Drop", perhaps in reference to certain religious practices in which dance or repetitive movement are used to achieve a form of ecstasy, an emptying out of the self. The body is exhausted and the self-reduced, though not as in autobiographical fictions, to a more coherent narrative, but to the ultimate unknown: to flesh. And it is this hard, impersonal bodiliness that makes it possible for the individual to transcend the time-space in which their self is locked, and for their creation to enter the realm of art.

I was fairly shocked by Knudsen's byline that day, which seemed irrevocably and with a single sentence to transform the art. I did not want to feel so much, in that moment, about these paintings. And the grief is there on the canvases anyway, if you look hard enough. Did I need confirmation that it was real? It seemed like a lapse in the sober modernism referred to by the E's, the abstract canvases; a besmirching of its white cube. But time passes, and the art continues to work on you long after you've left the room. Death is not a commercial airplane flight. It is as impersonal as the weather, and though it might come suddenly, it is not, fundamentally, shocking. What I see now in those E's is a form of stoicism; tremendous effort in the way of moving life along its path. In "Write Till You Drop", Dillard also asks, somewhat mercilessly, that you:

"Write as if you were dying. At the same time, assume you write for an audience consisting solely of terminal patients. That is, after all, the case. What would you begin writing if you knew you would die soon? What could you say to a dying person that would not enrage by its triviality?"³

It is a high bar. As high as modernism's. A form of editing, which aims to weed out mediocre realism from truth. Without fluff, without vanity, without beating around the bush, to not enrage by triviality.

2. Annie Dillard, "Write Till You Drop", *The New York Times Book Review*, 28 May 1989.

3. Ibid.

1. Morten Knudsen, *E is for Everything* (11 January – 22 February 2025), exhibition webpage, Swecewater, Berlin, swecewater.ltd/exhibitions/e-is-for-everything, accessed 20 May 2026.

A. It feels like I am running out of titles, or maybe I'm just beginning to give up on language. Of all things in this world, E's are the motif I love the most. Landscapes and flowers and O's and S's and H's and N's are all things I love too!

B. The exhibition text was short enough to quote in full: perfect modernist E inside a perfect modernist square. so, the graphitic dust smudging the white. Still, a third: the same E, this time penciled in, and obsessively a slim sans serif. On the back side of a pillar was the E in fine pencil on a white, primed canvas, the font as you entered it. Both picture the outline of the letter Two of these were visible from the center of the room The exhibition also contained three smaller works. disperses into a dark void.

The first time I encountered the series of works included in Morten Knudsen's exhibition *STICKY EYES* (paintings, collages, drawings, and monuments) was at Swecewater in Berlin in 2025. *E is for Everything*, as the exhibition was titled in Berlin, consisted of four large canvases. You might see in them commas, musical notes, seeds of flowers as they take off in the wind, or bacteria detected through a microscope. More than anything, though, the canvases are carriers of material; oil paint, wax, and glue so richly textured as to evoke something more abject and undecidable: soil and grime, the field after plowing, the forest floor after rain, the slow rotting of compost. The colors are those of ash, bruises, and mud. Knudsen captures time here as the painter Frank Auerbach does in his portraits, through the accumulation of matter but where Auerbach finds a subject for time to attach itself to, in Knudsen's work, the world appears to give way to touch, and time

PART I: BIOGRAPHY

In her book *Illness as Metaphor*, the writer and critic Susan Sontag divided the world into two kingdoms: that of the sick and that of the healthy. Dillard operates only with the one in which every audience consists solely of mortals, "as is, after all, the case". Something has been emptied into Knudsen's pencil E. It is not a lie when he says that E is for everything. For better and for worse, E is the truth he answers to.

Frank Auerbach comes to mind also here because he is an artist whose work has been associated with personal tragedy. He appears, though barely disguised, in W.G. Sebald's celebrated novel *The Emigrants* (1992) as a painter whose life "down to the tiniest detail, was ordained... by the deportation of my parents" and whose trauma "fills all my work with the tragic horror of the Shoah"⁴ In every brushstroke Sebald saw the ashes from the crematorium and the smoke from its chimneys—Auerbach was furious. As the art historian Danièle Cohn argues, his work is not stuck in a looping revisitation upon the past, but actively engaged in capturing "a continuous present." She writes: "The temporality into which Auerbach relentlessly projected himself with each new beginning is the future."⁵

The handout in Knudsen's exhibition seems to reconcile these two positions. On the one hand, here is an artist whose biography is summed up by loss. On the other, E is for Everything, and the artist is "running out of titles", "giving up on language". That is to say, he realizes that language is an empty container and, as an artist, as a human being, you have no choice but to fill it with whatever is at hand. I am reminded of a definition I heard many years ago of the term "queer", not as a matter of sex or gender, but as a cipher for loss: of certain options, certain futures. This kind of loss brings with it an awareness that signification is not stable, and that, whichever way you end up penciling in the E, it could always have been otherwise. It is not that you become entirely identified with a specific loss, but that an absence of self-evidence will continue to organize your perception of reality. Such a notion of queerness speaks to Dillard's audience of the dying: the single kingdom of the people who will never stop seeing the world, to some extent, from outside.

As Cohn also stresses in the case of Auerbach, who erased his canvases in the evening to start again the next day, it is important to note that Knudsen's works—whether of E's, or flowers, or commas—are not repetitions or returns so much as vehicles. Repetition produces difference; meaning travels, develops, moves. At some point, what we see may have very little to do with where it originally came from. Flowers on a grave rot and disintegrate, turn into bacteria, just as E's are, at a certain point, not filled in but, as in a later iteration of the series, cut out. Life offers you structure and material, and you lean into it; you use it to build a language.

4. Quoted in Danièle Cohn, "His Work, His Life" in *Frank Auerbach*, exhibition catalogue, Galerie Michael Werner, Berlin, 2025.

5. Ibid.

The poet Rainer Maria Rilke writes about this mode of transformation in "Requiem for a Friend", his poem about the death of the painter Paula Modersohn-Becker: And at last you saw yourself as a fruit, you stepped out of your clothes and brought your naked body before the mirror, and you let down to your gaze, which remained strong, and didn't say: This is me, instead: This is."

Paula transformed herself into paint in a way that did not render her work in any way "autobiographical" but rather allowed her to transcend herself altogether. Rilke's radical interpretation is that even when she painted her own image, she did so "as a fruit"—as anything at all. This is the same movement that we witness in Knudsen's work as E transforms from Ernst into Everything, not as an expression of boundless grief, but of an artistic language, expanding. Not "This is me, instead: This is."

PART II: PAINTING

Knudsen's painting distinguishes itself from much new painting of his generation by maintaining elements of the self-reflexivity that has characterized the medium since the 1980s. We know that Knudsen's paintings know that they are paintings because of the stark difference between an E and a spiral and the thick layers of oil and wax, these dense, cloaked abstractions. The juxtaposition of different modalities of image-making points to the nature of the image itself, to the structures that support it: both literally, in the form of the canvas and the stretcher-bar, and in the expanded sense of painting's history and what remains of its authority.

An authority which has long been under pressure. In a letter to the photographer Alfred Stieglitz, Marcel Duchamp wrote that he "would like to see [photography] make people despise painting until something else will make photography unbecarable."⁷ Modernism, in this view, would be a program of exhausting media, one after the other. In 1980, the art historian Douglas Crimp saw Daniel Buren's stripe works as another harbinger of this longed-for endpoint: "[Buren] knows only too well that when his stripes are seen as paintings, painting will be understood as the pure idioy" that it is. At the moment when Buren's work becomes visible, the code of painting will have been abolished and Buren's repetitions can stop: the end of painting will have been finally announced.⁸ Here repetition is not a vehicle but a way of hollowing out; a count-down.

6. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, trans. Stephen Mitchell, Random House, London, 1984.

7. Quoted in Douglas Crimp, "The End of Painting" [1980] in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, MA, 1993, p.92.

8. Ibid., p.105.

AFTER E

Nanna Fritts



of dissolution. Pictures full of E; so many of them during the six years that has passed since Ernst ceased and E began. They accumulate in Morten Knudsen's life and studio; they accumulate in exhibitions, amass in a scattered monument over a son and the absence of a son. As a motif, too, E is conspicuous by its absence, its almost invisible contour. E has been cut out of the black surfaces of Morten Knudsen's black pictures, not painted on top of them. The sign shines and appears as emptiness. Or E is a white contour, a suggestion of something chiseling its way further into the gaze, perhaps also the heart, because it's harder to see. When E became a memory, it probably was so for a time, that the real and remaining world was narrowed down to white, black, gray, repetitions.

E E

E E

E E

E E

There are six E's in Morten Knudsen's exhibition;

Ernst lived for six days and six nights; there are 12

pictures in Morten Knudsen's exhibition. A sustained,

persistent need for logic and system through the most

dire loss of meaning. A number of simple principles

as canes through a trembling time. These signs like an

alphabet through a condition where language doesn't

suffice. E, spiral, flower, some kind of cross, some

kind of horizon? And all of that which doesn't look

like anything but subtly creased surfaces, the kind of

creased surfaces that can be nonchalant carelessness

or the beginning of a breakdown. Morten Knudsen's

pictures don't feel like figuration, but are not fully

abstract either. Rather, they're saturated by something

that is recognizable, though it doesn't really exist in

real life. The flowers are infected or are they cells;

they're also gushing and rather joyful in ways that pink

and red are, after all. The rain is black or is it tears;

the sky falls down or is that indeed what blooms while

the earth is empty. Eternity is gray as a floor and

almost impossible to see. And then there is E E E E E E,

steep and white as days and nights towering up.

The day and the night, skies and bottoms, black, white,

the floor and the afterlife, E and E, the sprouting

and the dead, a consistent absence and glimpses

of presence, or is it the other way around. Morten

Knudsen's pictures are almost constantly rooted

in some immense dualisms. A kind of paramount

dualizing, even though the exhibition appears quite

idiosyncratic in its brightly colored, rain gray, ink

black, fragile, and edifying whole. But in almost all of

established within the compositions, palettes, motifs,

while they're also externally organized in couples.

Two and two, that's how they mostly hang, an

expression of what could both be understood as a search

for symmetry and a recognition of meaninglessness.

Perhaps these dualities, couples, opposites, perhaps

they capsize when catastrophe arrives. Or are they

sharpened? What is the difference between a day and a

night when you're mourning a lost son, what difference

E is for Everything. A heavy sky and the earth below

it, the darkness and the flowers, the nature which is

poisonous and healing and open like a wound, the

faith and the sign and the picture and the color, nights

and days in motion and standstill. The beginning and

the end of a life where life itself plays out in between,

is reproduced and repeated, alternately gray, rosy,

morning colored, an infected matte black.

E is for Everything. It is also a title. Morten Knudsen

gave this title to one of his pictures, and since then

many others. E can be for everything visible in these

pictures and it is also all the invisible, the absence,

the incessant lack. E can be for Ernst, a son who lived

for six days and six nights before he lost his life and

disappeared from the physical world and remained

in things that usually exist longer than human beings:

the thought, the sign, the picture, the color.

E and Ernst are everywhere in Morten Knudsen's

pictures. The letter almost sparkles of memorial, but

the person is not to be seen at first or second glance.

E can be everything, as can rosy and something that

blooms—and not least abstraction. Morten Knudsen's

pictures neither look like history nor biography, and

they're also much more than that. Doubtless, many

of them are beautiful, like light and gardens and

quiet symmetry, and they don't appear uninterested

in beauty. A minutely wax-like surface, persistent

drops of the sugarist pink, deep darkneses beneath

something flourishing or contagious. But in front

of what's beautiful—and really is very beautiful, on

anyway—the pictures look like a method, too. If you

may: a method of living.

If E can be anything, it might also be the case

that everything started lacking or fading when E

disappeared. E must be called forth and insisted upon

in these pictures, just as living itself must be insisted

upon. The method is a monotony because it is needed

for upholding a somewhat upright state through a time

is there between agony and a blooming spring, is

all-devouring brownish, when most of your inner

and outer world is anyway steeped in a one-

dimensional gray?

E is black and white, at first a wonder of light, since

then a long darkness, what appears to be a flowery

meadow could as well be a graveyard, and beneath the

flowers and the loss, there is also gray. Most of Morten

Knudsen's pictures start with being gray, just as most

days do before the sun is strong enough to color our

surroundings. In that sense you could also say: gray

is a color of beginning.

Unbearable as well as delighted days begin somewhere,

begin they must. And pictures of the impossible set off

from a place similar to pictures that could be mistaken

for romance, optimism, or perhaps even glimpses of

something carefree. This neutral, numb grayness in

some of Morten Knudsen's pictures is neither devoid

of intention nor significance, nor a kind of own beauty

—but it still is some kind of empty place. And so, the

emptiness can be an insurmountable main character,

within a mental state and within an image, or it can be

the naked ground from where something new can grow.

E grows. There are more and more because Morten

Knudsen is living and working and maintaining E.

Remembers and creates E. You could say: More and

more of Everything by way of the lives that are still

living and handling the days, though the days will

probably always possess a more ferociously gray

bottom. The pictures grow, they both increase and

repeat themselves. It is probably so: living is repeating.

Days, life patterns, relations, seasons, longings,

behaviors. Predictability is an indisputable joy for those

who really lack it—you need to hold on to something

if what we can foresee is acutely threatened. And when

a new life ceases, it is one of the most irreconcilable

violations of predictability, and when a new life

ceases it is excluded from partaking in the cyclical

rate of repetition. That remains for the living to take

on. Picture after picture, day after day, upholding the

colors still available to a foggy gaze, perhaps such

colors are the most hoththeaded. Continue the spiral,

perceive nature, also just completely prosaic without

turning it into sentimental landscape. Stretching your

canvases, paint your preferred skies, make your faint

or loud imprints on the gray beginnings.

E is for all kinds of things. The more E's there exist,

the longer E exists in a shape that isn't a human shape.

It is not nearly a replacement of the human, humans

and pictures are incomparable, but the movement

through Morten Knudsen's pictures feels like an

insistence that E was alive and bright and defined and

that time is turning E into something almost limitless.

The sign of a happiness and a heart, which now lives

in all kinds of other things. Everything? It is the destiny

of monuments to be placholders for something

missed, perhaps to both soothe and underline loss.

And the alphabet extends after E.

Morten Knudsen's squares grows and shrinks.

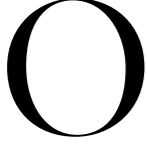
eternity is augured alongside all the painted darkness.

blooms easier to endure, when a still sprouting

the monument growing, perhaps a broken exterior

Perhaps a broken interior shrinks accordingly to

It is said that grief doesn't change, but scale does.





O-OVERGADEN

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

Morten Knudsen
STICKY EYES (paintings,
collages, drawings, and monuments)

Exhibition period: 23.05.2026 – 02.08.2026
ISBN: 978-87-94311-36-6
EAN: 9788794311366

The tides of loss and their onerous repetition—daily, weekly, annually—flow through Morten Knudsen’s equally conceptual and material painterly practice. In the series *Et is for Everything*, E—the first letter of his son’s name, and also the name of the antibody that ended up taking the son’s life—recurrers throughout. Somehow scoring and rationalizing both the life and the unbearable, the black-and-white series of serene, minimal letters roughly cut out from blackout curtains (collages) or carefully pencilled on canvas (*drawings*) works as mantra or meditation, giving shape to the formation and loss of meaning. Repeating the E, the most frequently used letter in the alphabet and a cornerstone of daily communication, in what feels like a recognizable, modernist sans-serif font, the series points to how shared language is both as omnipresent and empty as “Everything.” The letters—shown in part via their absence, as voids—reflect how the artist has been “running out of titles,” and “giving up on language,” as Knudsen stated to Kristian Vistrup Madsen while preparing the text for this publication.

It is a great pleasure to introduce this publication accompanying Morten Knudsen’s solo exhibition *STICKY EYES* (paintings, collages, drawings, and monuments) at O-Overgaden. Since 2021 Augustinus Foundation, published a monographic series in conjunction with our solo exhibitions. In this instance, the writers and curators Nanna Frits and Kristian Vistrup Madsen have each contributed a close reading of Morten Knudsen’s practice and visual language, and I would like to extend my warmest thanks to both of them. Also a heartfelt thank you to the graphic design team at fanfare for their always dedicated work. Last, but not least, my sincere thanks to Morten for sharing his material—from initial concept to extended conversations—with all of us, both through the exhibition and through the pages of this publication.

In the exhibition’s larger space, we encounter Knudsen’s floral landscape *paintings* whose thick impasto surfaces, deep-hued colours, and hints of fin de siècle might at first read as romantic, nostalgic. Yet they quickly reveal themselves as rampant viruses: dirty, troublesome, uncontrollable, and invasive. Much like the repeated use of foamboards and plastics, their synthetic palette—in part iridescently unnatural pink, magenta, and red—as well as their top-heavy forms, drizzling away towards the bottom, creates an antidote to the paintings’ historic impressionist or pointillist origins. In a grey-and-black work, attention is focused exclusively on the work’s omnipresent spots, imprinting the constant pounding of the fingers or brush into the canvas. Two other grey-and-black works, made from blackout curtain fabric, focus on a cut-out motif that merges a horizon and a cross, as if seeking to alter Christian symbolism and, in particular, its promises.

Knudsen typically leaves an area of his canvas untouched or sparsely occupied. The painterly composition and empty spaces thus become motifs in themselves, evoking his son’s life and the aftermath—the paralysis and exhaustion of grief. Knudsen reworks this condition in his ongoing spiral series, *Six Days and Six Nights*, ritually reiterating the coiling symbol. A new, grey piece picks up on O-Overgaden’s floor colour, repeating the circular motif within these processual works, which Knudsen also refers to as *monuments*. The transient, evolving process, which is an overall marker of Knudsen’s works, conducts both the desperation of ruin and the counted or symmetrical structures—six instances of the letter E in the show, twelve paintings, and so on—that we tend to hold on to when things fall apart.

Rhea Dall,
Director and Chief Curator at O-Overgaden,
June 2026

INTRODUCTION

