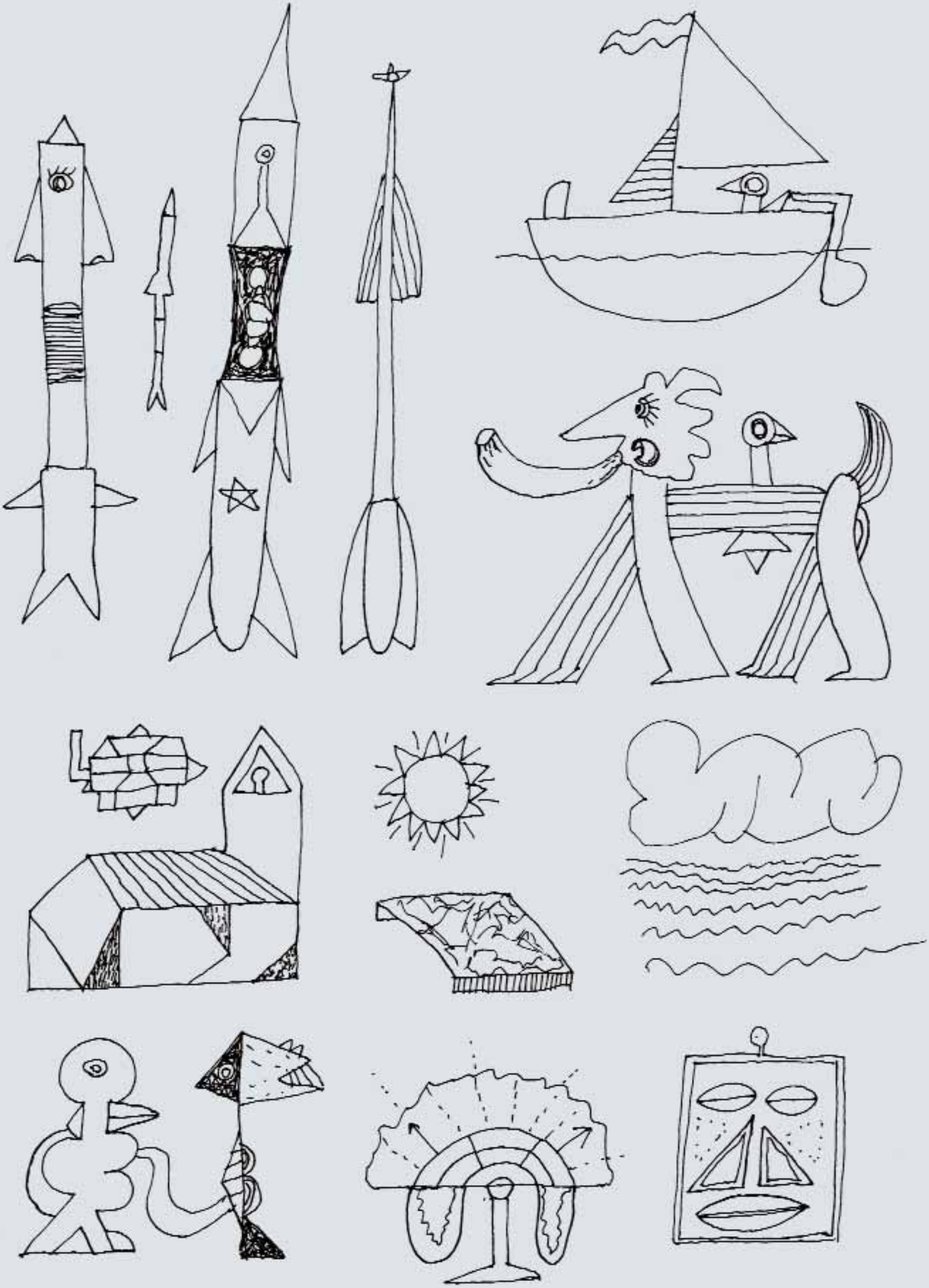
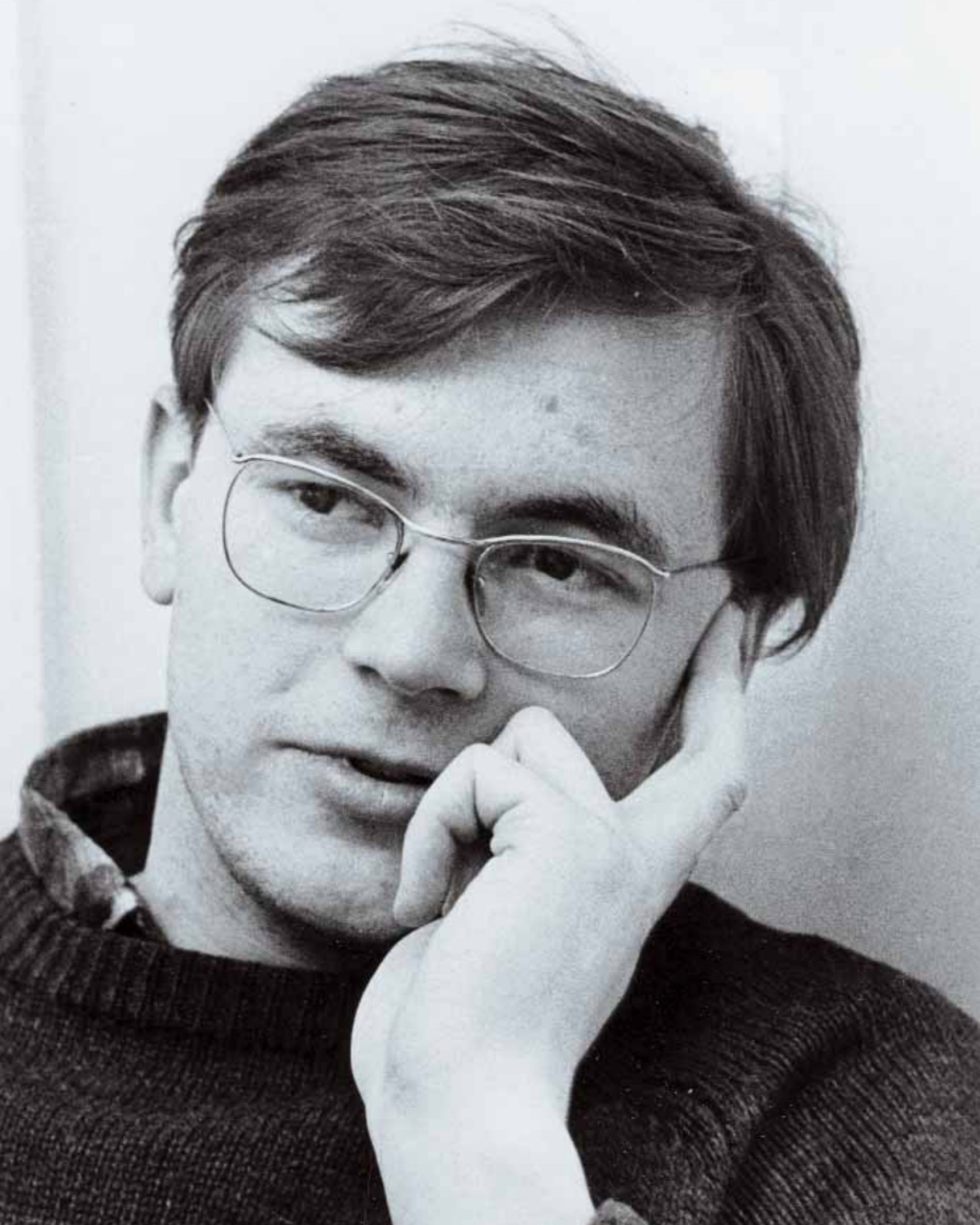
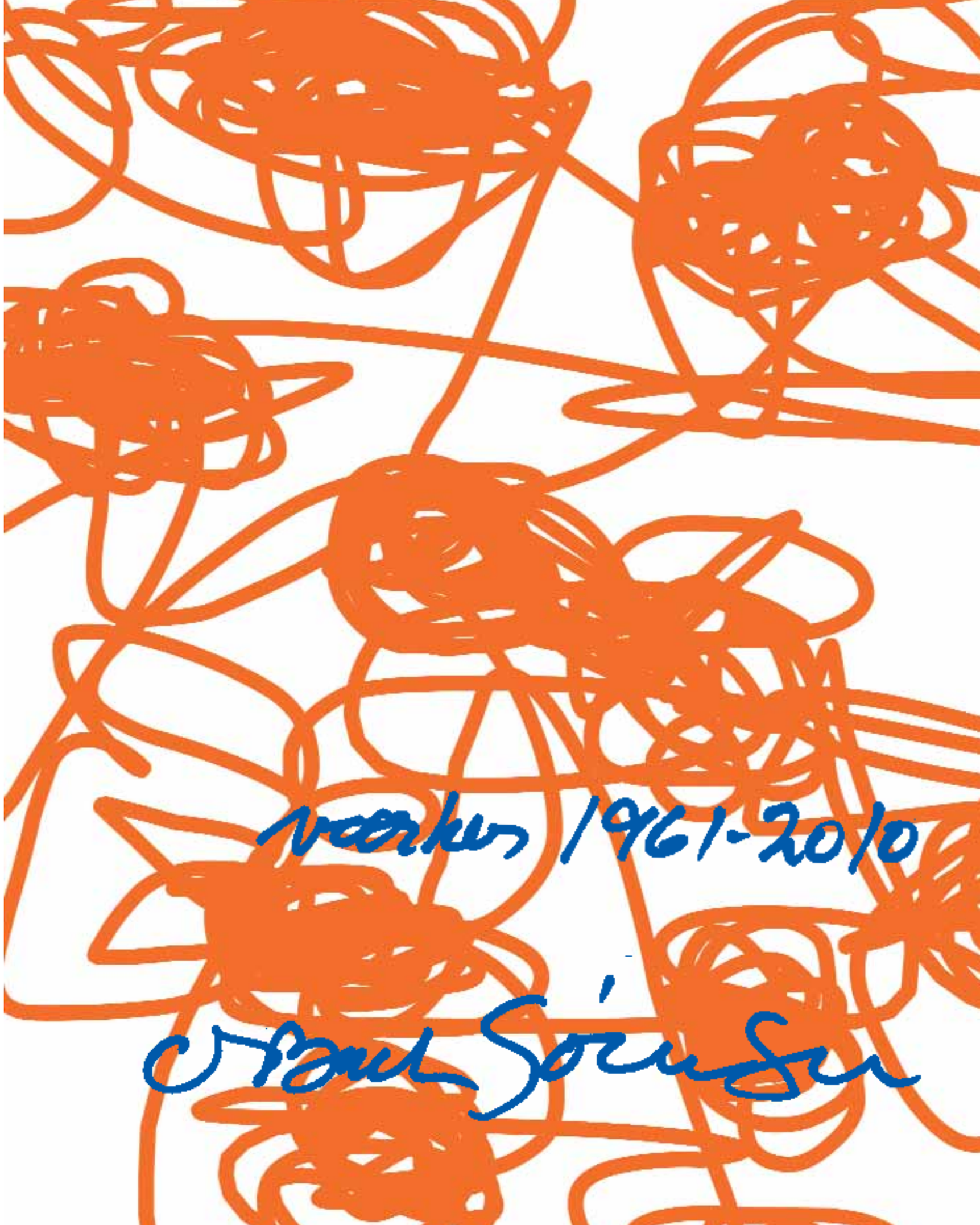





werken 1961-2010
Paul Sörensen

Peter Michael Hornung
OLE BACH SØRENSEN Værker 1961-2010

www.olebachsoerensen.dk

Forlaget North, 2012 ©
Redaktør Yvonne Hansen
Nørregade 7C, kld., 1165 København K

Omslaget, forsiden: Sfinx-tyr (detalje), 1972-73, olie på lærred, 114 x 150 cm
Omslaget, bagsiden, øverst til venstre: Uden titel, 1963, tusch, 10 x 6 cm.
Til højre: Uden titel, 1976, tusch, 30 x 21 cm.
Bagsiden nederst til venstre: Stabil?e, Spanien 1993, blyant, 30 x 21 cm.
Til højre: Uden titel, Berlin 2008 filtpen, 30 x 21 cm
Side 1: Uden titel, 1976, tusch, à 30 x 21 cm
Side 2: Ole Bach Sørensen, 1964
Side 21: Uden titel, 1963, tusch, 6 x 8 cm
Side 152: Uden titel, 2010, filtpen, 27 x 21 cm
Side 153: Uden titel (detalje), 2008, filtpen, 30 x 21 cm
Side 154-155: 11 Uden titel, 1976, tusch, à ca. 9 x 5 cm
Side 156: Uden titel, 2010, akryl på papir, 27 x 21 cm
Side 160: Uden titel, 1976, tusch, à 30 x 21 cm

Layout: Ole Bach Sørensen
Grafisk tilrettelæggelse: Claus Christensen

Foto af værker Anders Sune Berg: Forsiden, 8, 9, 12 begge, 14 øverst, 15, 17 alle, 18 alle, 24, 28, 29 begge, 30, 31, 32, 33, 34-35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44-45, 46, 47, 48 begge, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 68, 69, 70, 71, 76 begge, 78, 82, 83, 85 øverst, 86, 87, 89, 90, 91, 92-93, 98, 99 begge, 101 begge, 103, 106, 107, 110 alle, 111 undtaget n. tv, 112 øverst, 115, 118, 119, 122, 123, 124, 126, 127 alle, 130, 133, 134, 135, 140, 143. De øvrige af Ole Bach Sørensen

Oversættelse: Kirsten Bonde

Tak til Peter Hartmann for uvurderlig hjælp til bogens realisering

Tak til Politiken-Fonden for støtte til udgivelse af bogen

Korrektur: Ella Juul Kjærulff og Niels Jørgen Nordbøge

Tryk: Narayana Press, 2012

ISBN 978-87-993015-6-0

INDHOLD

7-19 Peter Michael Hornung **INTRODUKTION**

20 Ole Bach Sørensen **AT STARTE ET BILLEDE**

22-134 Peter Michael Hornung taler med Ole Bach Sørensen **INTERVIEW**

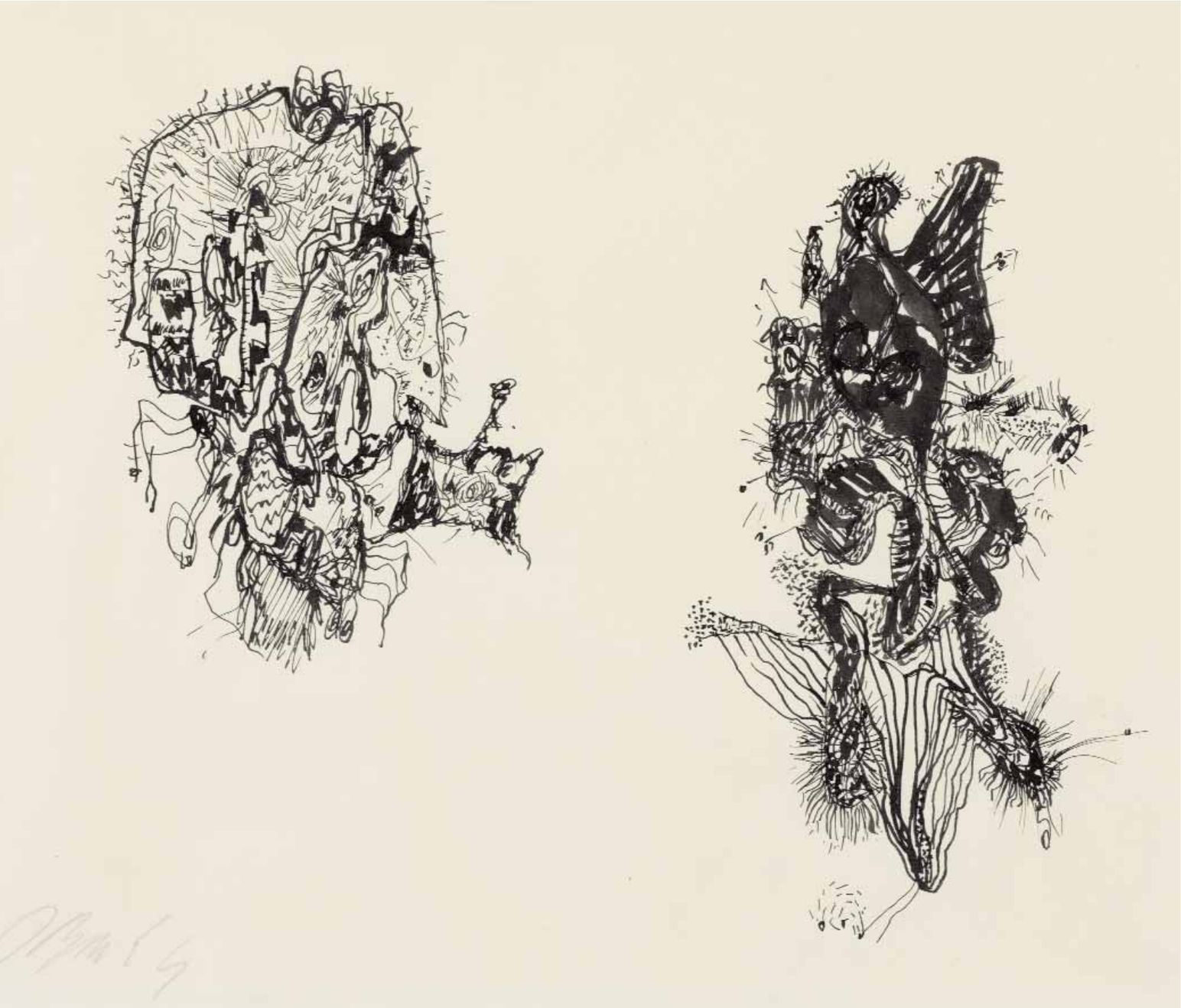
23-156 enkeltbilleder, temaer, serier **UDVALGTE VÆRKER**

Spontan-abstrakt begyndelse 23-35. Hav-og stenbilleder 46-51. Tigerkompositioner–karyatider 52- 59. Fred – O så skønt 68–75. Fisk 76-79. Situationer 80-81. Avisbilleder (modifikationer) 92-97. Conquistadores 98-103. Tegninger (Spanien)104-105. Rembrandtbilleder 108-111. Girls 114-115. Keramik 116-127. Rumble in The Jungle 130-133. Computerbilleder 136-139. Cosmos 144-145.

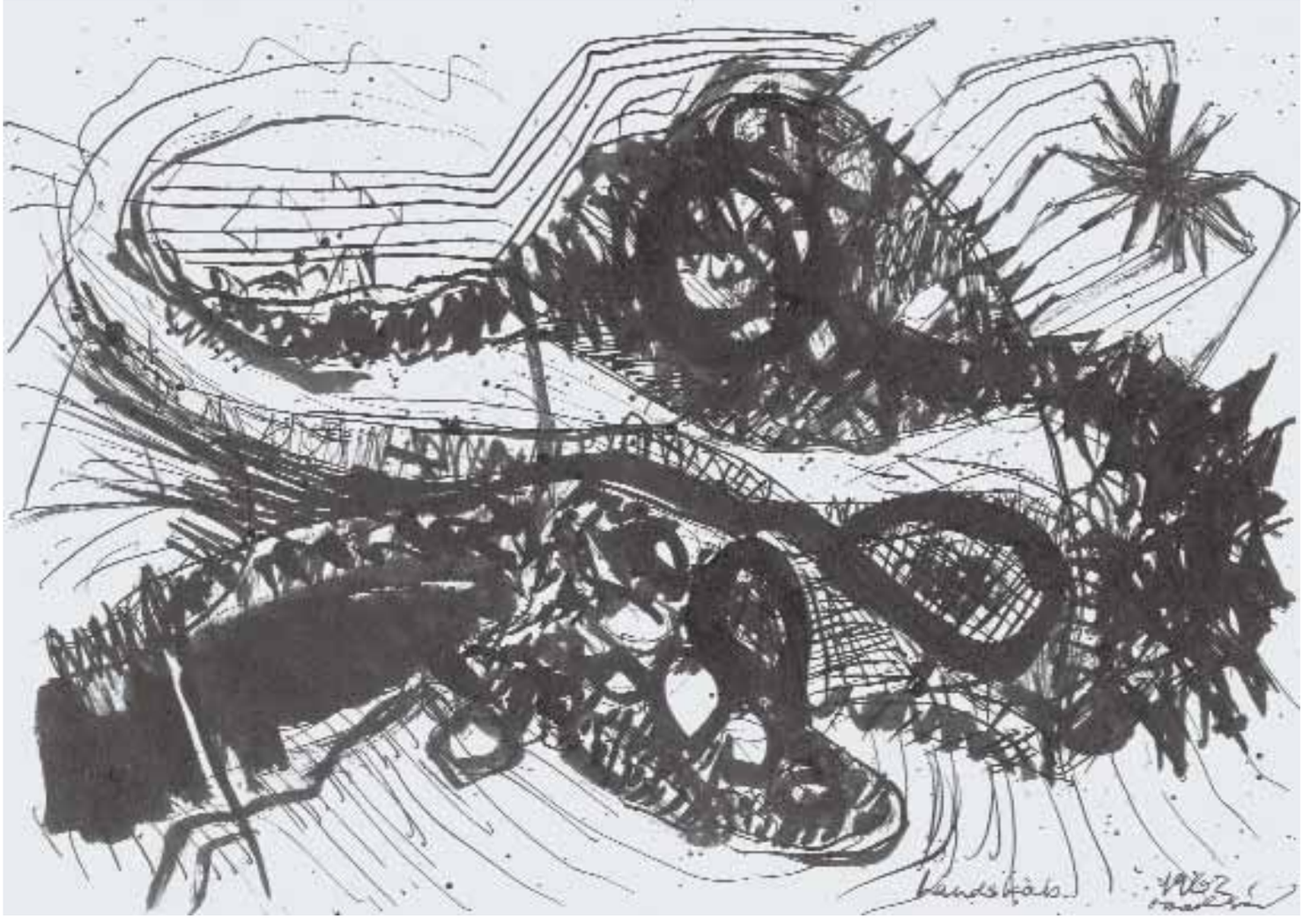
154-155 **ENGLISH SUMMARY**

157 **BIOGRAPHY**

158-159 **FOTOS**



Uden titel, 1963, tusch, 20 x 26 cm, privateje



Uden titel, 1962, tusch, 21 x 30 cm

Kaster man et tilbageblik på Ole Bach Sørensens værk, i dets helhed, er der især tre kendetegn, som man nærmest ikke kan undgå at lægge mærke til. Det ene er åbenhed mod omverdenen. Det andet er pluralisme i forhold til de stilistiske udtryk, som en kunstner nu kan betjene sig af. Det tredje er mobilitet eller viljen til forandring. Ikke kun er disse tre vigtigere end meget andet, man kan falde over. De betinger hinanden, de er ligefrem indbyrdes forbundne som energikilder i et kredsløb. For var den ene ikke til stede, ville man heller ikke støde på den anden. Eller den tredje.

Åbenheden, mangfoldigheden og forandringslysten løber som sammenknyttede tråde gennem de holdninger, som Ole Bach Sørensen har indtaget på forskellige tidspunkter af sin karriere. De tre hænger sammen, som ligestillede medlemmer af samme kreative familie. Og så begrunder eller betinger de hinanden. Det er ved at være åben over for verdenen, at den kunstneriske mangfoldighed får en chance for at træde i karakter. Uden åbenhed ville såvel blikket som bevidstheden lukke sig for det opbud af indtryk, der er det mangfoldiges forudsætning. Og uden disse to, åbenhed og mangfoldighed, ville der ikke være nogen grund til forandring og dermed heller ingen mulighed for variation.

Uden titel, 1963, tusch, 6 x 8 cm

Uden titel, 1963, pastel, tusch, akvarel, 30 x 42 cm, privateje

Uden titel, 1962, pastel, 21 x 16 cm, privateje

I over halvtreds år har Ole Bach Sørensen været aktiv som maler, tegner, grafiker og keramiker. Dog har maleriet været det dominerende udtryk. Aktiviteten har ikke kun bestået i, at han har været kunstnerisk produktiv siden teenagealderen. Men den giver måske en forklaring på, hvorfor han har efterladt sig så mange værker inden for forskellige anerkendte teknikker. Aktiviteten har også manifesteret sig ved, at han aldrig har været bange for at orientere sig mod de mange skiftende indtryk, som han har kunnet modtage fra den meget sammensatte og forvirrende størrelse, som vi kalder for virkeligheden. De mange år – og de begivenheder, som har fulgt med tiden eller ligefrem været en konsekvens af den – har derfor sat et præg. Et præg på værket. Eller for at være mere nøjagtig: Et kulturelt betinget præg på et kulturelt betinget værk.

Et præg kan imidlertid også være en signatur. Det er dog aldrig kunstneren alene, der sætter signaturen på det værk, som han stolt har afsluttet og nu giver fra sig til offentligheden. Den nation og kultur, han er en del af, sætter også et præg eller en kulturel signatur, om end omverdens aftryk ytrer sig på

en mere indirekte måde end kunstnerens eget. Ingen kunstner formår i dag at skabe sit værk i et absolut vakuum og er for så vidt heller ikke interesseret i at gøre det. Ja, det er nærmest umuligt for nogen kunstner at lukke sig permanent ude fra civilisationen og fra alt det, der ligger uden for atelierets grænser og det kunstneriske projekt. For indirekte influerer disse omstændigheder på ethvert arbejde, der sættes i gang. Selv den, der gør oprør, er en del af den tilstand, han gør oprør imod.

Siden starten af 1960'erne har Ole Bach Sørensen gennemløbet en udvikling, der værk for værk, billede for billede spejler de skiftende kulturelle dagsordener, han har levet med som kunstner. Tiden har aldrig stået stille, men på grund af en lang række moderne forhold, hvor opfindelsen af internettet påkalder sig særlig opmærksomhed, synes verden at forandre sig stadig mere – og inden for stadig kortere tidsintervaller. Den isolerede kunstner eksisterer ikke mere, for nærmest hver eneste kunstner er i kraft af medierne altid omgivet af forskellige påvirkninger, tilskyndelser og fristelser, som han

Reklameomslag, 1964, pastel, 26 x 21 cm

Thyr, 1963, olie på lærred, 60 x 73 cm, privateje

Natten, 1966, tusch, pastel, 30 x 44 cm

Skulpturelt rum, 1966, olie på lærred,
97 x 125 cm, destrueret

må forholde sig til. Således er også Ole Bach Sørensens værker blevet gennemtrængt af alt det, der til hver en tid har fyldt hans samtid og optaget ham. Som følge heraf falder hans produktion i flere adskilte perioder, der myldrende byder sig til for øjet. Øjet kan i starten lade sig forvirre over mangfoldigheden, men bevidstheden fornemmer gradvis nogle mønstre, nogle personlige dispositioner, der synes at følge deres egne love. Stilistisk er Ole Bach Sørensen aldrig stoppet op et bestemt sted for længere tid ad gangen, som ville han vise sit publikum, at han nu var nået til vejs ende, at han var kommet derhen, hvor han ville være, og at der ikke var flere lokkende stationer forude, der kunne få ham til at forlade det, som han havde opnået tilstrækkelig fortrolighed med. Han har altid villet videre.

Hvad enten drivkraften skyldes Ole Bach Sørensens åbenhed, nysgerrighed eller rastløshed, så har behovet for nye udfordringer holdt ham gående. Det er dette indre behov efter at forene sig med noget ydre og endnu urealiseret, der har fået ham til at bryde op, igen og igen, og lægge den stilistiske identitet bag sig, som man netop var begyndt at associere ham med. Set i tilbageblik kan man ligefrem undre sig over, at han ikke faldt til ro i det univers, han nu havde opbygget, og at han ikke bare gav sig til at lave stribevis af billeder i en frodig og måske ligefrem indbringende serieproduktion. Havde han i sit maleri f.eks. forlænget sit inspirerende ophold på havets bund, hvor

han dykkede ned i en kortere periode omkring 1980 for at danne et sammensat dekorativt billedmønster af de mest forskellige havdyr, ville han i dag måske have haft et ståsted, som mange unge ville have misundt ham.

Men Ole Bach Sørensen er ikke typen, der stopper op og slår lejr blot fordi, at han har fundet noget, der ligner guld. Det har han aldrig været. Næste position på vejen har altid virket som en større og mere tillokkende udfordring end den, som han netop havde overvundet og gjort til sin, måske fordi den rummede et potentiale af noget ukendt og uudforsket. De, der kender Ole Bach Sørensen og har prøvet at følge ham fra tressernes begyndelse til nu, har derfor selv været nødt til at flytte sig. For at beskrive og forstå en så rastløs form for bevægelse kræver, at man også selv bevæger sig.
Dette konstante opbrud mod nye destinationer er nok karakteristisk for den generation af billedkunstnere, der manifesterer sig i dag, og som uden besvær kunne være Ole Bach Sørensens børn, ja, måske hans børnebørn. For hos dem har åbenheden og viljen til forandring – paradoksalt nok – været det mest konstante ved dem. Faktisk har denne pluralisme været det eneste, hvormed man altid kunne identificere den unge generation på permanent vandring mod nye mål.

Objektophobning, 1966, olie på lærred, 81 x 65 cm, privateje

Trangen til at bryde op er langt mindre karakteristisk for den generation, som Ole Bach Sørensen selv tilhører. Og den nåede slet ikke at præge dem, der arbejdede forud for ham og kunne være blevet hans lærere eller vejledere, hvis han ellers havde haft nogen, som han respekterede tilstrækkeligt til at kalde sådan. I sin egen generation har han været en erklæret enspænder og outsider, lige fra starten af den uddannelse, han alligevel fik, skønt han ikke ønskede at få den og heller ikke ville bruge den.

Gymnasiet kedede ham langt mere, end folkeskolen havde gjort, og det juridiske studium, som han påbegyndte efter at have bestået en matematisk studentereksamen, var heller ikke i stand til at fastholde hans opmærksomhed. På dette tidspunkt af sit liv havde han en stærk idealistisk trang i sig, og juraen stod som en lokkende mulighed for at få lidt orden på samfundets indretning. Men det var alligevel ikke ved at terpe lovsamlinger, at han skulle frelse verden. Omkring 1961 besluttede han sig for at droppe juraen – og opgive sin frelserrolle – for i stedet at prøve sig selv af som skabende kunstner. Det var hans baggrund for at melde sig som elev på den nystartede Eksperimenterende Kunstskole. Han ville ikke deponere sin fremtid hos flere autoriteter, og Den Eksperimenterende Kunstskole, der var blevet stiftet samme år, tiltalte ham ved at insistere på en åben og helt igennem kontroversiel holdning til dét at frembringe billedkunst. Men læretiden på skolen blev kort og uden videre konsekvenser for hans arbejde. For han havde svært ved at underkaste sig en kollektiv tvang, hvor eksperimenterende den end var, og han kunne med sin bedste vilje ikke interessere sig for de kunstnerisk selvudslettende projekter, der i stadig højere grad blev skolens samfundsidealistiske målsætning. Kunst skulle ikke laves for kundernes skyld, lød skolens budskab, og heller ikke for kunstnerens. Det var samfundet, det sociale fællesskab, der var målgruppen. Der var bare ét problem: samfundet vidste det endnu ikke, og ønskede måske ikke engang at vide det.

Popskoven, 1967, olie på lærred, 49 x 63 cm, privateje

Nederst:
Urskovsmystik, 1967-73, olie på lærred, 73 x 92 cm, privateje

Derefter fulgte otte år på Kunstakademiet i København. Det skulle ikke forstås sådan, at Ole Bach Sørensen nu var parat til at sætte sig på en skolebænk, holde kæft og tage imod vejledning fra alle dem, der var ældre og mere etablerede end han var. Det, der trak ved Kunstakademiet, var fordelen ved at have et sted at arbejde og et sted, hvor man frit kunne mødes og diskutere med ligestillede og jævnaldrende. Denne holdning til Kunstakade-

Uden titel,1969, akvarel på papir, 25 x 35 cm, privateje

miet er baggrunden for, at han betragter sig som autodidakt, skønt han rent faktisk nåede at besøge to kunstskoler.

Som outsider har Ole Bach Sørensen også stået uden for de kunstnergruppe-ringer, der ikke sjældent har lignet en klar blåstempling af alle, der var faste medlemmer. Han debuterede i 1961 på Kunstnernes Efterårsudstilling, og i tresserne kunne man møde hans værker på Sommerudstillingen, Påskeudstillingen i Århus, Charlottenborg og på PRO. I en årrække frem til midt i halvfjerdserne hørte han til den kreds af kunstnere, der samledes på Niks Malergård, et samlings- og udstillingssted i Viby Sjælland, der opstod i 1960 og fortsatte med at gro i årene efter.

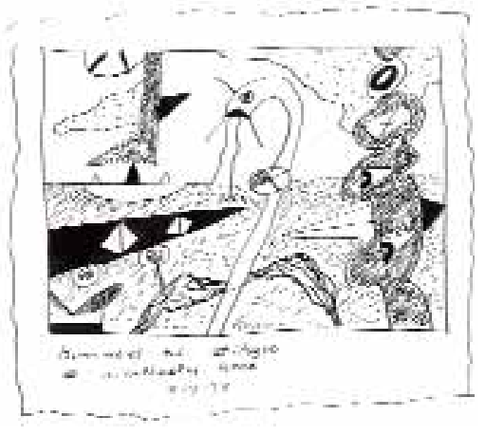
I tyve år, fra 1970 til 1990, var han tilmed medlem af M59, som oprindelig hed malersammenslutningen af 1959.

Men selv når Ole Bach Sørensen var en del af en sammenslutning, er han altid gået sine egne veje. De steder, hvor han har vist, hvad han var værd, har ikke uden videre lånt ham nogen typisk profil. Profilen var noget, han selv skaffede sig gennem sin arbejdsindsats. Hele vejen igennem har han været en kunstner på farten gennem sine egne muligheder, én, som man kun

Det guddommelige ocean, 1970-71, olie på lærred, 140 x 200 cm, EUC Nordvestsjælland

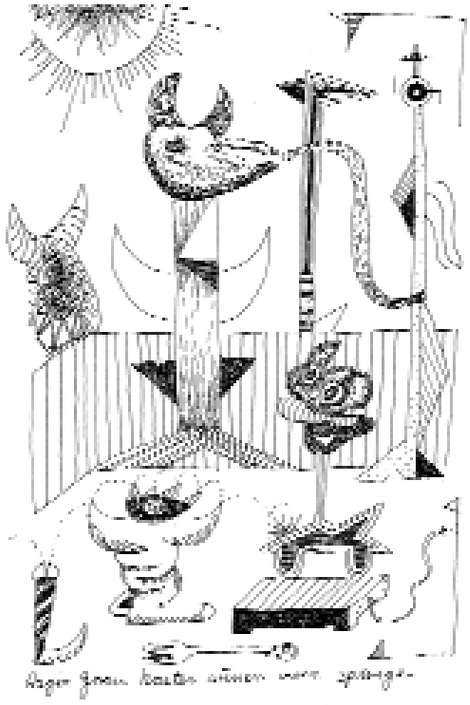
kunne karakterisere i forhold til det bestemte værk, som han nu foretrak at beskæftige sig med, Hvad enten det drejede sig om ekspressionisme, pop-art, naivisme etc. Kun mangfoldigheden, den myldrende mangfoldighed, var det, der i det store hele kunne afsløre ham.

Man kan for eksempel ikke se på Ole Bach Sørensens ungdomsværk, at han engang har lagt vejen forbi billedkunstneren Poul Gernes' undervisning og Den Eksperimenterende Kunstskole, ligesom heller ikke Kunstakademiet i København og professorerne Dan Sterup Hansen og Palle Nielsen har efterladt spor i hans værk, der umiddelbart viser tilbage til dem selv. For Ole Bach Sørensen var allerede i 1961 begyndt at male i en hel anden stil: den forgrening af den abstrakt ekspressionistiske stil, som man i dag mest forbinder med Cobra. Cobra var ellers ikke noget, som der ligefrem blev afholdt kurser i på dette tidspunkt, og slet ikke på Kunstakademiet. Som international gruppe var Cobra et for længst afsluttet kapitel. Bevægelsen var opløst i 1951. Ti år var gået, siden bevægelsens grundlæggere og medlemmer var gået hver til sit og havde gjort deres kollektive indsats til et stort kapitel i det tyvende århundredes europæiske kunsthistorie.



Uden titel, 1975, tusch, 15 x 21 cm

Som kunstnerisk undergrundsbevægelse og tværkulturelt aktivitetscenter levede Cobra ikke længe. Men som stil fortsatte denne form for et umiddelbart forestillingsløst maleri i bedste velgående. Måske levede det endda bedre end nogensinde før. Den form for abstrakt ekspressionisme, som man gerne forbinder med Cobras stil og indsats, var en måde at arbejde på, der var lige så spontant fabulerende som koloristisk pågående. Frem for alt rummede dette særlige maleri et potentiale af frihed som ingen anden udtryksform i samtiden. På billedets flade kunne man impulsivt tillade sig alt det, som man havde mest lyst til, samtidig med at man som maler bevarede sin usvækkede tro på maleriet. Ole Bach Sørensen var ikke i tvivl om, at maleriet var stedet, hvor han kunne afprøve så meget som muligt for at finde sig selv. Når en kunstner er i en fase af sin udvikling, hvor han – så at sige – skal stifte eget bo i modernismens store domæne, er det vigtigt for ham, at nogen tror på ham og mener, at han er noget ganske særligt. Den rolle fik Virtus Schade. Det var i denne periode, at den kendte og aktive forfatter og kritiker fattede interesse for den unge Bach Sørensen og anbefalede ham, bl.a. i bogen '10, Virtus ka' li' fra 1965.



Uden titel, 1976, tusch, 30 x 21 cm

Her – ved det spontant abstrakte maleri – kunne Ole Bach Sørensen være blevet stående. Hvis han altså havde ønsket det. For det var der andre, der gjorde, uden de af den grund blev glemt. Men objekterne – genstandsverdenen – var noget, der trængte sig for meget på til ikke at kalde på et modificeret malerisk modsvar. Indflydelsen fra den amerikanske Pop-art havde nu meldt sig på det kunstneriske parnas. Også Ole Bach Sørensen ville genoptage dialogen med muligheder, som han endnu ikke havde afprøvet og udnyttet. Det handlede ikke om at overgive sig til en ny moderne form for naturalisme, der var oppe i tiden, men om at ordne og strukturere billedfladen, således at de farverige og ornamentale mønstre, der opstod undervejs i processen, her og dér kunne åbne op for et figurativt citat. I modsætning til tidligere havde billedets former nu fået kant og klare, skærpede omrids, og de farver, han benyttede, gled ikke ind over hinanden, som ubudne gæster. De havde nu fået anvist deres særlige plads på billedfladen og blevet til parceller i det kompositionsskelet, som det enkelte billede var struktureret efter. Og totalt abstrakte var disse billeder ikke. Et par malerier kan tyde på, at kunstneren også har kastet et blik på de dekorative mønstre, som man finder i den etnografiske kunst.

Dobbelt portræt, 1974, olie på lærred, 24 x 31 cm, privateje

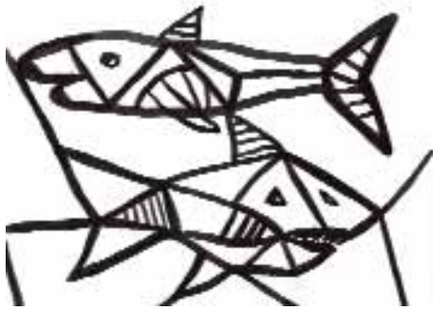
Uden titel, 1979, olie på lærred, 41 x 33 cm,
privateje

Som kunstner har Ole Bach Sørensen aldrig været god til at tale i tunger. Han har haft det på samme måde med sine billedmæssige udsagn. Skulle han udtrykke noget, skulle det helst være direkte og afvæbnende enkelt. Ja, det måtte hellere tangere det banale end det modsatte: dvs. være for prætentiøst, opstyltet og udspekuleret. Hans holdning synes at være, at et billedmæssigt udsagn ikke må lege skjul bag noget omtrentligt og udefinerbart, og at kolorit ikke er ensbetydende med farverige tågebanker. Udsagnet skal være som et signal, der slet ikke er til at tage fejl af. I sidste halvdel af 1960'erne vendte Ole Bach Sørensen sig mod en klar figuration, som han siden har varieret, nuanceret og transformeret, men som han aldrig helt har lagt bag sig. Kun den typisk stærke palet har han beholdt fra ungdomsårene, for brugen af mange farver inden for samme ramme har aldrig skræmt ham.

Skiftende impulser til denne frie, farvestærke figuration har han ikke savnet. I begyndelsen var han – efter sit eget udsagn – mest optaget af surrealisterne Mirós og Arps bioforme univers. Klees figurativt fabulerende formsprog kendte han også til. De dengang forkætrede danske surrealister Vilhelm Bjerke Petersen og Wilhelm Freddie udgjorde desuden et område, som han

undertiden skelede lidt til for at hente inspiration. Den samme interesse gjaldt også kunstneren professor Richard Mortensen, som officielt havde været hans lærer på Kunstakademiet, men hvis undervisning han dog kun fulgte meget kortvarigt. Af samme årsag holdt han sig også på afstand af Egill Jacobsens timer på Akademiet. Store etablerede kunstnere kan være farligt og vanedannende selskab, og Ole Bach Sørensen var betænkelig ved at udsætte sig selv for påvirkninger, der kunne lede ham væk fra hans eget projekt.

Og hvad var så dette projekt for noget? Først var der hav- og stenbillederne, hvor kunstneren gik under vandoverfladen, og tog fantasien med sig helt ned på havets bund. Stilen var lagt an efter et pop-art inspireret billedsprog, og de zoologiske former brugtes dekorativt på fladen uden hensyn til, hvad perspektivet ville kræve af den, der forholdt sig lydigt til det. Det var en ung kunstners frigjorte dialog med et figursprog, der først og sidst var udpræget maritimt. Men det var også et uimponeret forsøg på at bruge denne dialog til at skabe nye forenklede formforvandlinger og koloristiske forklædninger. Siden – efter de dekorative hav- og stenbilleder – blev det emner som 'karyatider' og 'fredsbilleder', der optog ham. Men det var stadig med farven som billedets gennemgående bindemiddel.



2 x Uden titel, 1980, tusch, 21 x 27 cm.

Hajkomposition, 1981, olie på lærred, 110 x 150 cm, privateje

Også senere har Ole Bach Sørensen flyttet sig. Undertiden har han ligefrem flyttet sig så meget – og så hurtigt, at han kunne være svær at følge. Måske har han ikke altid flyttet sig med vilje. Måske har hans egen tid engang imellem skubbet til ham og opmuntret ham til at vandre ad nye veje.

Der har været billeder nok for Ole Bach Sørensen at hænge sin kunst op på, for intet århundrede har som det tyvende efterladt os med så mange indtryk – og så mange muligheder for kunstnerisk identifikation. Billedet er blevet et sprog, der kan tales på flere niveauer og i mange dialekter.

Engang talte man om en 'enhedskultur', og det hele var så nemt. I takt med at samfundet er blevet mere komplekst, er denne enhedskultur blevet spaltet ud i absolutte modsætninger, mellem 'high' og 'low'. Nu er symbiosen mellem 'high' og 'low' – den gensidige udnyttelse – blevet helt essentiel for vores tid. Ole Bach Sørensen er gammel nok til at have gennemlevet udviklingen på sin krop – og i sin kunst. I tressernes Pop-art blev billedkunsten mere gennemgribende infiltreret af det moderne samfund end nogensinde tidligere. Med udgangspunkt i påvirkningerne fra konsum- og mediesamfundet kan man ligefrem tale om et 'før' og et 'efter' kunstens syndefald.

Modifikation, 1987, tusch på avisside, 56 x 39 cm, katalogside

Modifikation, 1987, tusch på avisside, 39 x 56 cm

2 x Uden titel, efter Rembrandts skitse til 'Staalmeesters', 1993, akryl på papir, 23 x 33 cm, privateje

Påvirkningerne kom i form af reklamer, enten trykte, akustiske, elektriske eller direkte elektroniske, og som forbrugere blev vi dagligt bombarderet med dem overalt, hvor vi befandt os.

Pop-kunstens ankomst afspejlede en reel situation, for selv om vi gerne ville, kunne vi ikke undgå disse nye billeder. Og det nyttede heller ikke at skjule sig på museerne, i den klassiske kunst. For også kunsten tog efterhånden farve af reklamens magt uden dog at blive invaderet af dens budskaber. I starten betjente de kommercielle billeder sig af et helt andet visuelt sprog end kunsten på museerne. Men kun i starten. For efterhånden lærte kunsten også at tale i det samme sprog som reklamen gjorde, om end hensigten var en anden. Alt det, der havde befundet sig uden for kunstens fornemme elfenbenstårn, hele det 20. århundredes vulgære og kulørte virkelighed, kom med ét indenfor.

Fad, 2005, lertøj med begitning og glasur, d. 23 cm

Det er typisk for Ole Bach Sørensens tilgang til maleriet, at han ikke har villet rejse nogen skillevæg mellem det, som vi – stadig med en vis rynken på næsen – betegner 'low art', og så den klassiske kunst, den såkaldte 'high art', som han havde lært om i skolens oldtidskundskab, senere hørt om på Kunstakademiets modelskole eller bare kendte fra sine rejser til Grækenland.

Som det 20. århundrede er skredet frem mod sin afslutning, er 'low art', 'den lave kunst' rykket stadig højere op på skalaen over de visuelle informationer, der skaber og former menneskets hverdagsvirkelighed. Til disse informationer må også regnes de påvirkninger, der stammer fra radio eller tv. For det er ikke mindst tv-skærmen, der har stået fadder til mange af de bearbejdede billeder, som Ole Bach Sørensen har givet sig i kast med. Uden tv-mediets mellemkomst er det næppe sandsynligt, endsige muligt, at Ole Bach Sørensens beundring for bokselegenden Muhammed Ali var blevet til en serie ret kontroversielle bokse-billeder.

Krukke, 1999, lertøj med begitning og glasur, h. 37 cm

På denne multi-mediale baggrund kunne man tro, at de gamle mestres historiske favoritposition var blevet så truet, at ikke engang mesteren over dem alle, hollænderen Rembrandt, længere var noget, man regnede med på samme måde som tidligere. Men ikke desto mindre har Ole Bach Sørensen vist, at han har et ganske særligt forhold til den historiske kunst, der går forud for ham selv. Han omgiver sig med kunstbøger om både ny og ældre

Entertainment 3, 2004, akryl på lærred,
60 x 73 cm

Uden titel, 2004, blyant, pastel, 30 x 40 cm,
privateje

Go For It, 2004, akryl på lærred, 130 x 100 cm

kunst, og selv om det næsten kan lyde banalt at konstatere det, er han ikke mindst en beundrer af Rembrandt. Længere og især dybere end den store hollandske maler nåede, kan ingen vist nå, hverken i menneskelig indsigt eller i sin viden om maleriets hemmelighedsfulde alkymi. Rembrandt er blevet ensbetydende med det kunstnerisk uopnåelige. Inkarnationen af en utopi. For der eksisterer tilsyneladende ikke noget, der er større. Netop derfor er hollænderen blevet en vigtig skabelonfigur i de Pop-art inspirerede billeder, som Ole Bach Sørensen lavede i første halvdel af 1990'erne og frem. Her hos ham var der noget, som man kunne spille op imod. I både malerier og tegninger har han benyttet den store hollænder med en determineret mangel på respekt, der afslører, hvor meget han også skylder den danske tegner og humorist Storm P.
Med Storm P. og tegneseriemediet på sidelinjen har han ladet Rembrandt indgå i en række humoristisk betonede situationer, der viser, at han aldrig har været bange for at benytte sig af den bevidste banalitet, f.eks. i form af talebobler.

Skønt overvejende maler er Ole Bach Sørensen teknisk set ikke blevet stående ved maleriet. Han har også valgt at indlemme keramikken i sit sprog. Dette valg kan hænge sammen med hans egen spontanistiske begyndelse som maler. For det samme gjorde de kunstnere, der stod som medlemmer af den oprindelige Cobra-bevægelse. Den spontanitet eller uskyld, som hans billeder leverer vidnesbyrd om, ligger også som forudsætning i hans keramiske arbejder. Derudover har han lavet modifikationer på avispapir og demonstreret et særligt forhold til boksere, som han mere end én gang har ladet udkæmpe drabelige kampe i sine billeder.
Til tider har han ligefrem været på forkant med den tekniske udvikling, ved bl.a. at inddrage computerteknologi som en basis for sine maleriers kompositionsmønster og kolorit.
Da tiden ændrede sig, og tidsånden fik en anden identitet, gik Ole Bach Sørensen ikke ned i sin egen skyttegrav for at indlede en frustreret forsvarskamp mod fremskridtet og alle ændringer, der forbindes med dette fremskridt. I hans tilfælde kunne man stille det spørgsmål: om kunst ikke altid er nødt til at blive til på sin egen tids præmisser. For et kunstværk fortæller mindst to historier.
Den ene historie vedrører kunstneren selv og hans forudsætninger, inspirationer, intentioner og ambitioner. Det er den historie, som kunstneren selv må fortælle, hvis han kan – og vil. Derudover er der værkerne.

For den anden historie går på værkerne selv, på deres kronologi og forskelle. For det er ved at opdage og beskrive værkernes indbyrdes variation, at man bliver i stand til at redegøre for deres rækkefølge. Men den vedrører også værkernes genealogi og indre sammenhæng, som bliver gradvis tydeligere, hvis man kan træde tilbage og se dem på afstand i det tidsperspektiv, der følger med den voksende distance. Så kan man se forbindelseslinjer, der ellers ville være skjulte.

De to historier – kunstnerens egen historie og så værkernes – flyder naturligvis sammen, ind i hinanden, så det er svært at skille dem ud fra hinanden. Nogen naturlig grænse til hinanden har de sjældent. De væver sig ind og ud mellem hinanden på den tidslinje, der er kunsthistoriens.

Når en kunstner – som Ole Bach Sørensen – gør status over sine værker, er det ikke kun for at kunne mønstre sin produktion inden for maleriet, tegningen, grafikken og keramikken. Han ser også tilbage på den tid, som har

Pinocchio, 2010, akryl på lærred, 40 x 60 cm

Tree, 2008, pastel, filtpen, blyant, 30 x 21 cm

været hans arbejdes forudsætning, og som han har ladet sig udfordre og inspirere af. For efter hans bedste overbevisning er enhver kunstnerisk aktivitet en form for erkendelse, en udforskning af muligheder, dvs. de individuelle muligheder, der knytter sig til dét at udtrykke sig artistisk skabende. I sit eget værk har han til stadighed modtaget og forarbejdet påvirkninger, som hans samtid har været rig på.
Og han har gjort det på en levende måde, simpelthen fordi han ikke kunne lade være. Groft sagt har han ikke haft noget valg. Det, han først skulle undersøge og afprøve, har altid været en større udfordring end det, han kendte og kunne beherske.

Derfor er historien om Ole Bach Sørensens kunst gennem alle disse år mere end hans personlige kunsthistorie. Det er også historien om en hel epokes modsætningsfulde kompleksitet. Epoken er de sidste halvtreds års kunst, fra begyndelsen i tresserne til det sted på tidslinjen, hvor kunstneren befinder sig i dag.
Det malede, tegnede etc. værk af Ole Bach Sørensen er blevet en optik, hvorigennem vi kan se et fragment af vores egen historie og genopleve den på kunstneriske præmisser.

Peter Michael Hornung

AT STARTE ET BILLEDE -
FARVE, STREG, ORD -
JEG ER HOVED, KROP, ARME, BEN -
UNIVERSETS MEKANIK -
KONCENTRERER MIG OM HVORDAN -
HVORFOR EKSISTERER IKKE.
BILLEDET: NUETS GLIMT -
BILLEDET: EN REALITET.
MEN: JEG VIL BEGYNDE.
JEG KASTER MIG UD -
MENTALT SET -
MED ELASTIK OM ANKLERNE.
SKAL OVERSKRIDE GRÆNSER -
TRANSCENDERE -
NÅ UD OVER MIG SELV.
MINE GENER INDEHOLDER
STJERNESTØV FRA UNIVERSET.
JEG VIL BEGYNDE UDEN HÆST -
VÆRE ÅBEN -
UDEN EN BESTEMT HENSIGT.
JEG SER IKKE ET BESTEMT MÅL -
KUN BEVÆGELSE -
ALT FLYTTER SIG -
SOM I EN FILM I INDRE BILLEDER.
ET PENSELSTRØG - -

INTERVIEW & UDVALGTE VÆRKER

En samtale med Ole Bach Sørensen

Peter Michael Hornung:
Lad os begynde med begyndelsen. I dit tilfælde er den jo ikke helt, hvad man tror. Bl.a. fordi du jo – trods din danske opvækst og din placering i dansk nutidskunst – ikke er udelukkende dansk. For din mor Nina Lefeldt kom jo fra Rusland.

Ole Bach Sørensen:
Ja. Men hendes far, dvs. min morfar, var dansker. Han havde bosat sig som mejerist i Sibirien i 1880´erne. I 1929 besluttede han at tage tilbage til Danmark sammen med min mor og min mormor, som var russer. De vendte tilbage på grund af de utålelige leveforhold, der fulgte efter revolutionen i Rusland. Min mor faldt hurtigt til i Danmark og lærte dansk, og i 1930 mødte hun min far, Aage Bach Sørensen. De giftede sig i 1937, og tre år senere blev jeg født. Vi boede i Møllelængen/Penalhuset ved Amagerbrogade. Det var dér, hvor Amagerbanen krydsede over. Dengang kunne man endnu køre med tog til Dragør.

PMH
- Og så kom du i skole! Men du har engang sagt, at din barndom og ungdom har været meget væsentlige perioder i dit liv, også som kunstner. Så derfor: hvad betød skolegangen for dig?

OBS:
I 1947 begyndte jeg på Amagerbro Skole. Men det var en sort skole. Hvis man overtrådte reglementet, vankede der lussinger eller anden form for korporlig afstraffelse. Vi havde et godt sammenhold i klassen, og når vi kunne slippe af sted med det, modarbejdede vi de værste lærere. Af den grund begyndte jeg sammen med andre fra klassen at ryge på lokummet, for det var forbudt, og vi følte det som en sejr, når vi ikke blev opdaget. Ved at gøre det forbudte var vi bedre i stand til at udholde det tyranniske skolesystem. En enkelt lærer, Thorvald Rifbjerg, forfatteren Klaus Rifbjergs far, kunne dog fange vores opmærksomhed med sin karisma. Han var i stand til at gøre timerne vedkommende.
I gymnasiet benyttede lærerne en sofistikeret form for åndelig tortur i stedet for den fysiske, hvis man var uforberedt eller ikke bøjede nakken og var underdanig.
Heldigvis var der et liv uden for skolen. Lige fra jeg fyldte 7 år, har jeg tilbragt næsten al min fritid sammen med mine legekammerater. Vores fantasi blomstrede simpelthen i alt, hvad vi lavede. Der var ingen indblanding fra de voksne. Ingen pædagoger. Det var heller ikke nødvendigt. Vi brugte, hvad vi kunne finde af kasserede barnevogne, brædder, tønder, tovværk til sæbekassebiler, tømmerflåder, huler, træsabler, vakkelvorne stilladser til udkigsposter. Og vi klædte os ud i gammelt kasseret tøj, legede sørøvere, cowboys og indianere, lavede papmachédukker og opførte Mester Jakel teater. Det hele lavede vi selv. Materialerne til det var noget, som vi enten selv fandt eller fik af vores forældre. Det var i årene efter krigen, hvor der var mangel på næsten alt. Man kunne ikke bare købe det, som man manglede.

PMH:
Men vi skal jo tale om kunstneren Ole Bach Sørensen. Hvor gammel var du, da du første gang følte et behov for at udtrykke dig – så at sige kunstnerisk?

Farruca, 1961, olie på lærred, 54 x 65 cm

OBS:
Som 14-årig begyndte jeg at skære figurer ud i træ, lave linoleumssnit og male mine første oliebilleder. Året efter fik jeg en altsax og kom ind i et bigband, hvor vi spillede forskellige jazzarrangementer. At spille et instrument blev jeg meget optaget af. Først spillede jeg saxofon og nogle år efter spansk guitar. Klassiske stykker af Villa-Lobos, Sor, Tarrega og Bach. Og flamenco sammen med min ven Christian Sievert.
Efter et års tid som stud. jur. flyttede jeg i 1960 ind i Ballonparken på Amager. Det var en samling barakker, som dengang var beboet af studerende, evighedsstudenter, kunstnere, digtere, originaler og andre interessante folk, ikke helt ulig det senere Christiania. I hvert fald var det en helt anden verden end det arbejder- og middelklassemiljø, som jeg kendte fra mit eget hjem og fra mine kammeraters hjem. Her begyndte jeg for alvor at male uden at bekymre mig om fremtiden eller om, hvordan jeg skulle overleve økonomisk. At leve nu og her var det vigtigste i Ballonparken anno 1960.

Stymfalos
9-IV-1961

Edderkoppeliv, 1962, olie på lærred, 81 x 95 cm

Side 24: Styrke, Paris 1961, blyant, kul og lavering, 54 x 38 cm

PMH:
Men du skulle snart finde ud af, at der også var en verden uden for Ballonparken?

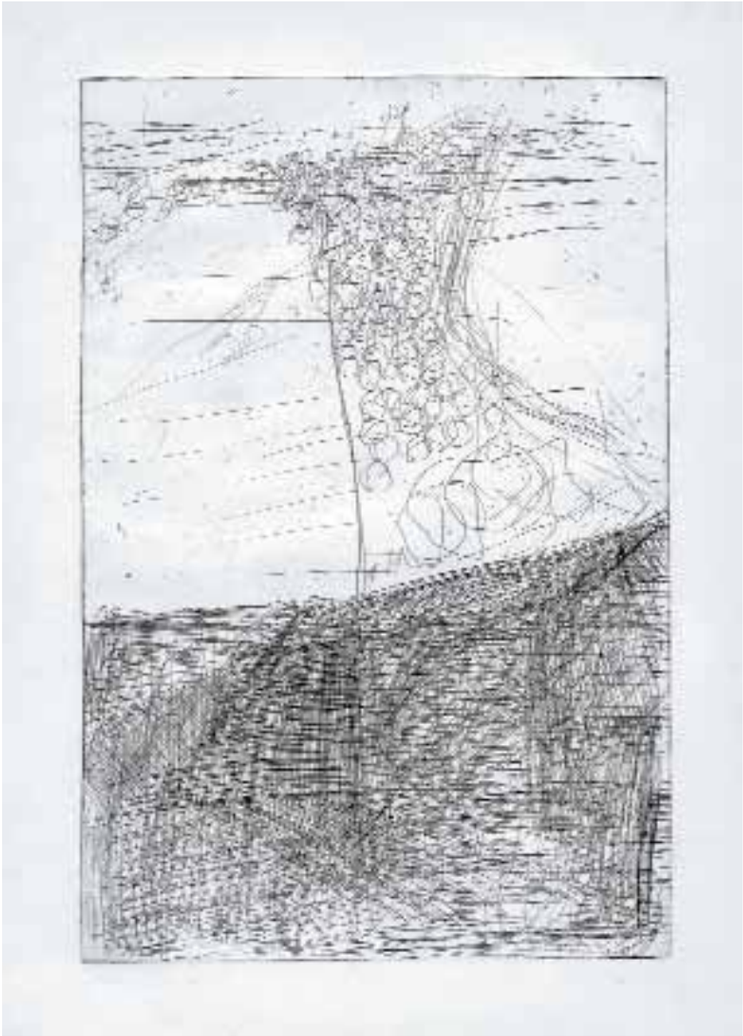
Uden for Ballonparken

OBS:
Ja, for i sommeren 1961 er jeg på min første større udenlandsrejse, som går til Paris, hvor jeg opholder mig i to måneder. Her ser jeg en masse kunst, både på byens museer og i gallerierne, værker af kunstnere som Pablo Picasso, franskmændene Jean Dubuffet og Jean Bazaine, italieneren Emilio Vedova og tyskeren Hans Hartung. Det er de kunstnere, der arbejder med en spontan penselskrift, som kommer til at optage mig mest. Jeg får også selv tegnet og malet nogle ting. Men kun en enkelt tegning (side 24) har overlevet fra perioden.
Da jeg er tilbage fra Paris igen, flytter jeg ind i Ostehuset på Christianshavn, hvor jeg bor et års tid sammen med malerne Erik Gram-Hanssen og Peter Nyborg. Mange interessante mennesker kom i Ostehuset, bl.a. Arthur Köpcke, kunsthandleren Finn Falkersby, Poul Gernes og andre fra Eks-skolen.

Der blev festet, spillet og danset græsk folkedans, da vi havde en græsk folkedanser og forfatter Simos Tsapnides boende.
I 1962 mødte jeg maleren Ebbe Dyre Jarner, som jeg blev meget gode venner med. Vi diskuterede hinandens billeder, livet og kunsten, og sås i lange perioder næsten dagligt. Desværre døde Ebbe i 1964, kun 46 år gammel, som følge af et umenneskeligt hårdt ophold i tysk koncentrationslejr. Det var et stort tab.
I Ostehuset (det gamle gule hus på hjørnet af Torvegade og Overgaden neden Vandet) havde jeg mødt en pige ved navn Ella Juul Jensen, og i 1962 giftede vi os. For at godkendes til en lejlighed af boligmævnet, skulle man være gift. Den største man kunne få var på halvandet værelse. Vi boede et par år på Ny Carlsbergvej i en lejlighed med 2 små værelser i anden baggård. I en tilsvarende lejlighed i forhuset boede Carl-Henning Pedersen og Else Alfelt i 1940'erne.

PMH:
Du malede jo allerede før, at du kom på Kunstakademiet, og du debuterede på Kunstnernes Efterårsudstilling i 1961. Hvad med de juridiske studier?

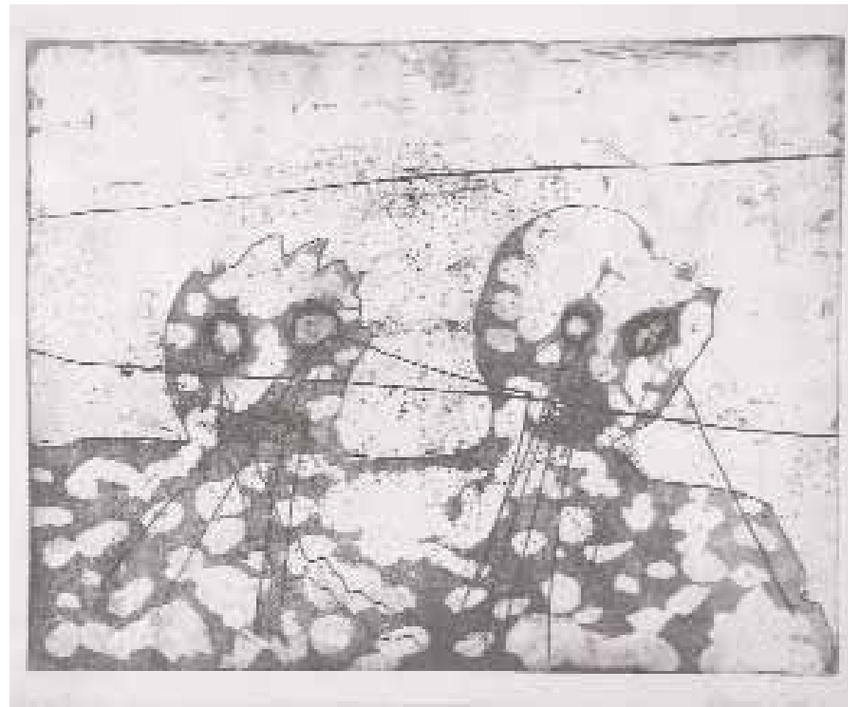
OBS:
Fra 1960 optog maleriet det meste af min tid, også selv om jeg officielt var stud. jur. Jeg var det bare mest på papiret. Jeg droppede helt ud af Universitetet i 1961. Studierne kedede mig.



Raderinger fra Den Eksperimenterende Kunstskole

Øverst: Uden titel, 1961, stregætsning, 24 x 16 cm

Nederst:Uden titel, 1962 koldnål, 14 x 14 cm



Uden titel, 1962, stregætsning, 33 x 24 cm, 1. stadie

Uden titel, 1961, koldnål, 13 x 11,5 cm

Uden titel, 1962, stregætsning og akvatinte, 33 x 24 cm, 2.stadie

Uden titel, 1961, stregætsning og akvatinte, 25 x 32 cm, privateje

Bølget komposition, 1962, olie på lærred, 65 x 81 cm

PMH:
Hvornår var det så, at du havde din gang på Den Eksperimenterende Kunstskole? Og hvor længe? Og – vil jeg straks føje til – hvorfor ikke længere? Jeg kan mærke på dig, at du og skolen ikke blev de allerbedste venner. Hvorfor i grunden? Den Eksperimenterende Kunstskole stod jo dog i starten af tresserne som det længe ventede – og savnede – alternativ til Kunstakademiets autoritære undervisning.

OBS:
Jeg gik på Den Eksperimenterende Kunstskole fra skolen åbnede i 1961 til foråret 1962. Der var ingen egentlig undervisning, men den engelske maler Roger Pring opmuntrede os til at eksperimentere med alskens materialer, f.eks. blande savsmuld eller sand i farverne, benytte kollage osv. Det var mest i mit atelier på Christianshavn, at jeg malede – på skolen tegnede jeg og hørte foredrag af kunsthistorikeren Troels Andersen og andre. Dertil kom arbejdet med radering, da vi fik en skomagerpresse. Grafikeren Jørgen Rømer lærte os teknikkerne og var åben over for eksperimenter. Det var selve udforskningen af den grafiske proces, der optog os, langt mere end de færdige resultater.

Uganda, 1961, olie på lærred, 100 x 120 cm

Uden titel, 1961, olie og sand på lærred, 30 x 130 cm

Virak, 1963, olie på lærred, 100 x 130 cm, Gladsaxe Kommune

Eks-skolen var fra begyndelsen helt udogmatisk. Der var ikke krav om bestemte ting, man skulle. Blot man var engageret. Men efterhånden som skolen centreredes om grundlæggeren Poul Gernes og hans tanker om kollektive projekter på bekostning af de individuelle, meldte jeg mig ud. Jeg foretrak at arbejde på egne præmisser. Jeg begyndte at kunne sælge mine billeder, bl.a. købte Kunstcirklerne i Aarhus løbende billeder i de første 7-8 år. I perioden 1961-65 udstillede jeg på alle de censurerede udstillinger. Derudover viste jeg mine ting på sammenslutningen Pro, på Niks Malergård og Grønningen (som gæst). Jeg afholdt også min første separatudstilling i Trefoldigheden, en udstillingsbygning, som lå ved Nyboder.

PMH:
Et af dine tidligste malerier, fra 1961, har titlen 'Uganda'. Det er domineret af heftige farvestrøg i hvidt og gult, lidt rødt og så en myldrende koloni af sorte figurationer, som interagerer og befrugter hinanden

Deva, 1963, olie på lærred, 89 x116 cm, privateje

og kan lede tanken hen på Cobra. Cobra har betydet meget for dig som udgangspunkt, kan man se af dine malerier fra starten af tresserne. Og det var før, du begyndte på Akademiet? Hvad er Cobra for dig i dag?

OBS:
Årene 1961-64 var jeg optaget af det abstrakt-ekspressionistiske maleri, Cobra-malerne, de Kooning, Pollock, Bazaine, Wols. Det direkte, spontane udtryk optog mig i de år, og min gang på Eks-skolen og Akademiet influerede ikke på det forhold. Efter 1964 ophørte min interesse for at fortsætte i Cobras spor. Jeg havde behov for at gå min egen vej, uden at jeg dog på det tidspunkt kendte vejen.
I dag ser jeg Cobra som en del af traditionen og som det væsentligste danske bidrag til kunsthistorien i det 20. århundrede.

Uden titel, 1964, olie på lærred, 65 x 54 cm, privateje

Uden titel, Paris 1963, olie på lærred, 65 x 54 cm, privateje

Kunstakademiet – og derefter

PMH:
I 1962 begyndte du så at gå på Kunstakademiet, og jeg kan se af din biografi, at du gik dér indtil 1969. Det er lang tid. Hvad forventede du at lære på Kongens Nytorv, som du ikke allerede kunne?

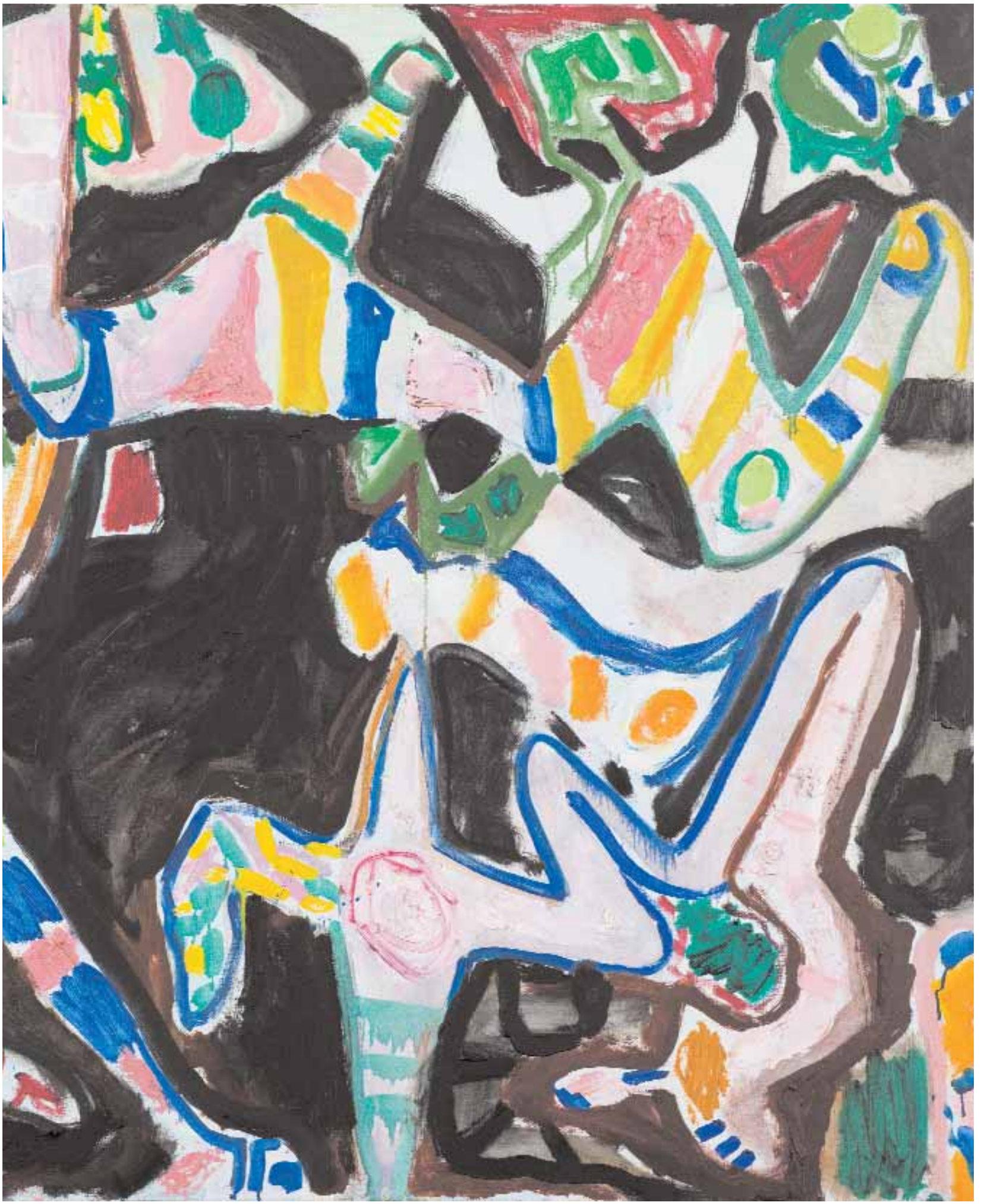
OBS:
Jeg var den eneste fra Den Eksperimenterende Kunstskole, som søgte ind på Kunstakademiet og blev optaget. Men min tilknytning til Kunstakademiet var det meste af tiden ret sporadisk. Når jeg frekventerede kunstskolerne, var det mest for at møde andre unge kunstnere og så for at kunne benytte mig af værksteds- og atelierfaciliteterne. Det var ikke så meget for at lære at male. For det ville jeg finde ud af på egen hånd. I begyndelsen af tresserne havde jeg en forestilling om at male ud fra det sted, hvor Cobra var stoppet – ved disse fantasivæsener. Jeg ville frigøre maleriet fra figurerne og undersøge, hvad der skete, når jeg malede spontant.

PMH:
Jeg kan heller ikke rigtig se påvirkningen fra nogen af dine lærere i dine egne værker. Valgte du at gøre oprør mod dem – eller ville du blot gøre noget helt andet med billedet end det, som de stod for?

OBS:
Faktisk valgte jeg at gå hos Dan Sterup-Hansen og Palle Nielsen af netop den årsag, at deres kunst ikke påvirkede mig. For det var vigtigt for mig at kunne stå helt frit. Da Dan Sterup-Hansen i 1962 blev professor på Kunstakademiet på den nyoprettede eksperimentalskole (tidligere freskoskolen, senere Mur og Rum) meldte jeg mig til der. Når jeg blev på Sterups skole, var det fordi, at han accepterede mit arbejde. Han prøvede ikke at påvirke mig med sit kunstsyn. Men han kunne se, om et billede var lykkedes eller ej. Egill Jacobsen inviterede mig også til at komme over på sin skole, men jeg sagde, at jeg havde behov for at distancere mig fra ham og Cobra. Det syntes han var helt ok. Det var min ambition at udvikle maleriet ud fra de tendenser, oplevelser og begivenheder i tiden, som optog mig. Så selv om det kan lyde paradoksalt – når man nu har gået på to kunstskoler – er jeg autodidakt.

Fortsættes side 41

Komposition, 1964, olie på lærred, 114 x 150, privateje

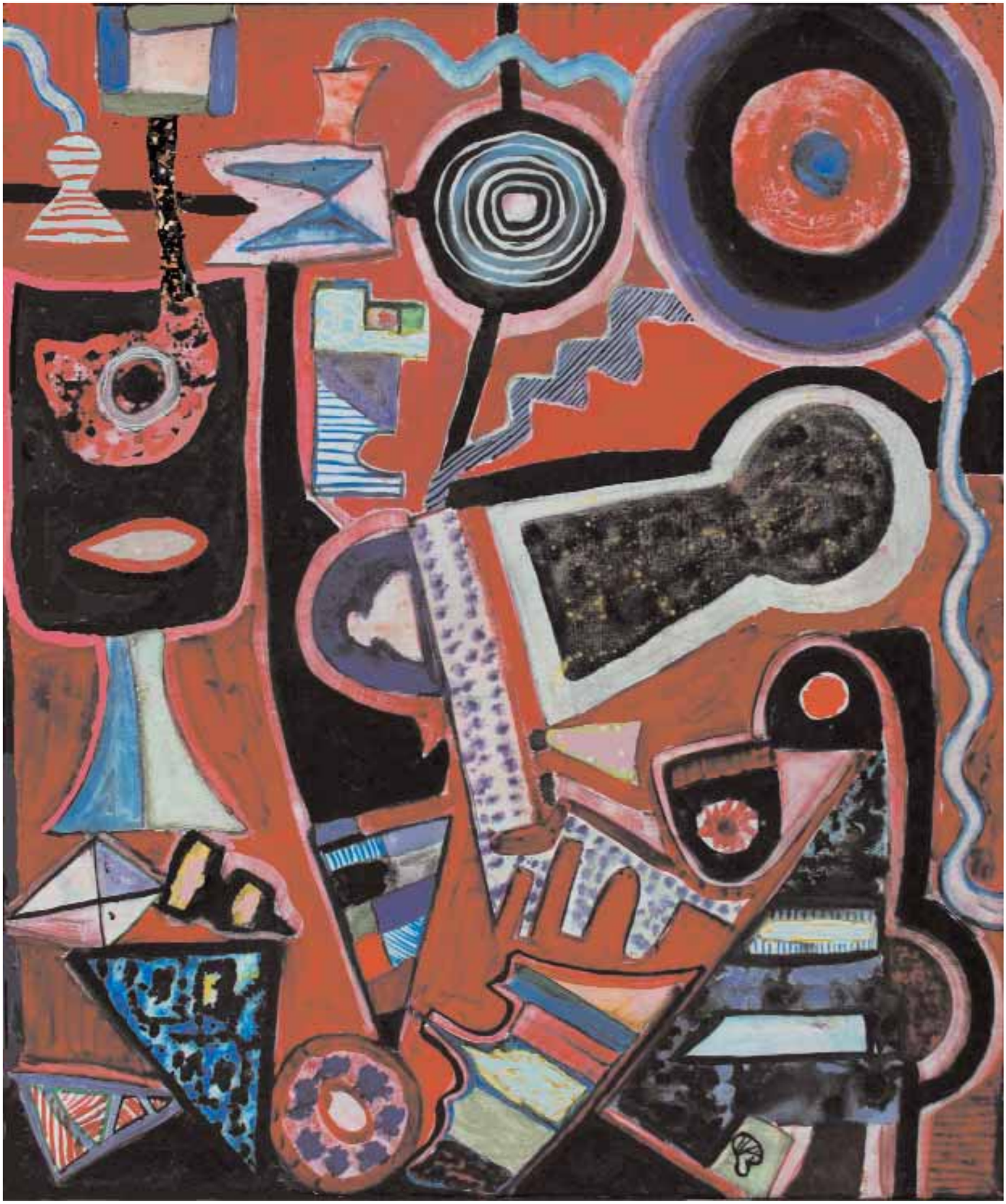


Lyrisk komposition, 1965, olie på lærred, 73 x 60 cm, privateje

Uden titel, 1965, olie og tusch på masonit, 30 x 34 cm, privateje

Komposition, 1965, olie på lærred, 100 x 130 cm, privateje

Sfinx, 1965, olie på lærred, 110 x 81 cm, privateje

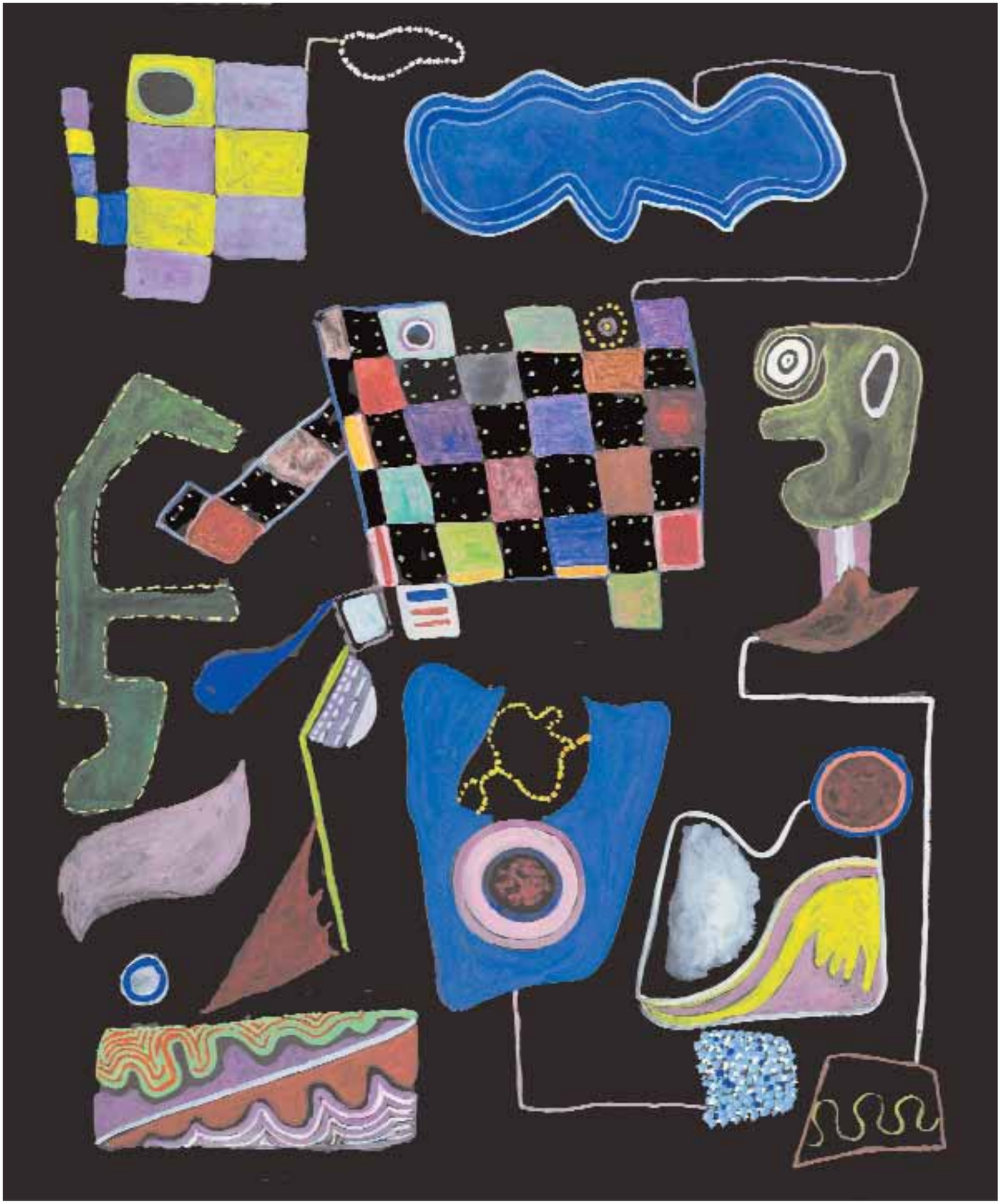


Hyrdescene, 1965, olie på lærred, 65 x 54 cm

Side 41: Månekontakt, 1966, olie på lærred, 30 x 42 cm, privateje

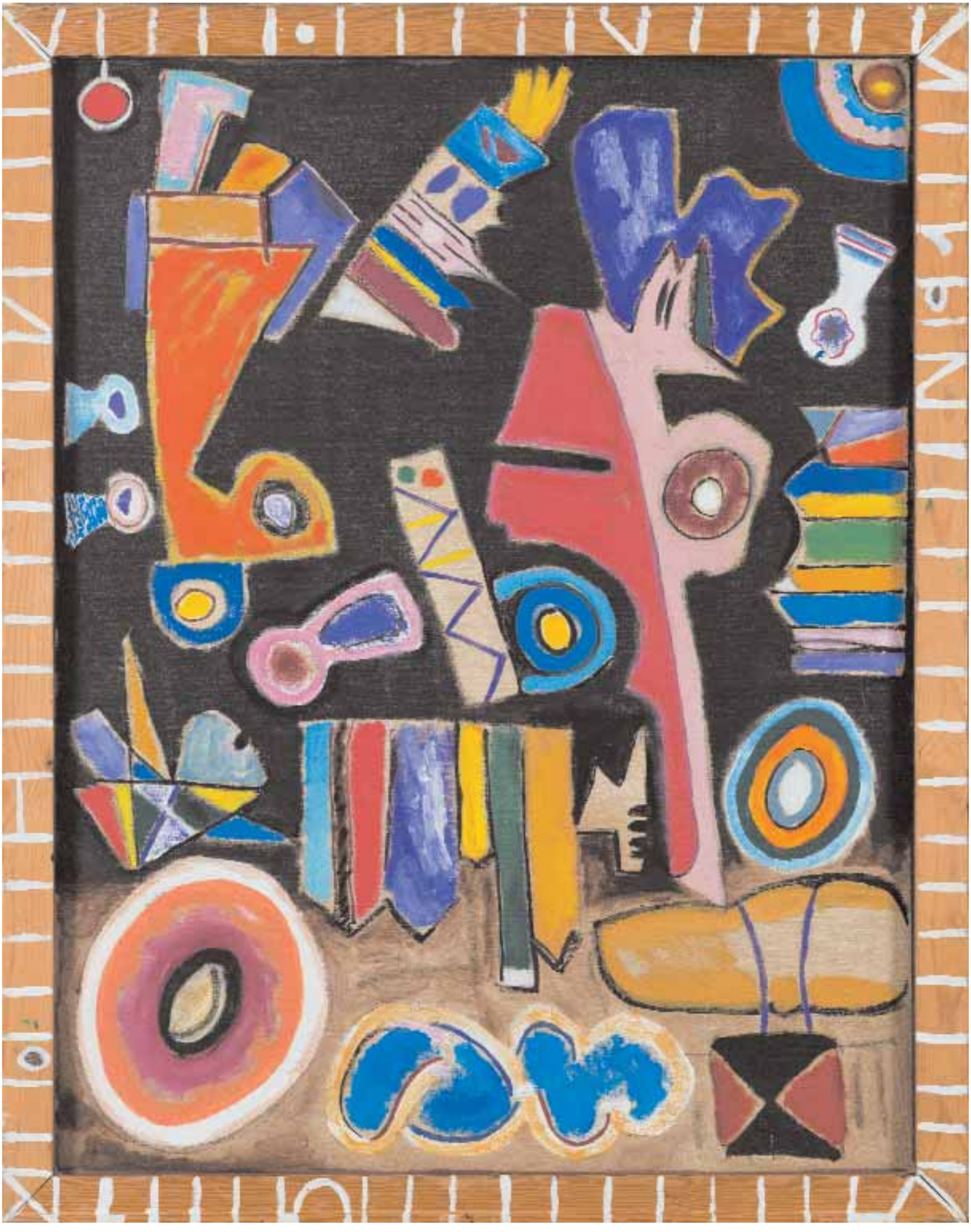
PMH:
I anden halvdel af 60'erne bliver figurationen i dine malerier klarere og mere konkret. Objekterne, som du fremstiller, er nok stadig præget af din trang til at fabulere. Og de rækker stadig ud over former, som er umiddelbart genkendelige. Men de har fået et klart omrids og er blevet individualiserede, både formelt og koloristisk. De ligner ikke længere et familiært mylder af mere eller mindre ensdannede former. De er snarere som mystiske objekter i et rum, eller i et landskab, som i 'Månekontakt' fra 1966. Hvad er der sket?

OBS:
I disse år arbejder jeg mere bevidst med metamorfosen og med at visualisere mine indtryk og mine ideer til mere præcise former.
I 1965 købte Ella og jeg et lille bondehus i Alsted ved Susåen, som vi fik sat nogenlunde i stand, og året efter bosatte vi os der. I København var det dengang nærmest umuligt at finde et sted med plads nok. Det lille hus var, hvad økonomien rakte til. De nye omgivelser, den høje himmel, skoven, det vide udsyn over Susådalen gav nye indtryk på nethinden. Dertil kom, at vi var nogle stykker på egnen, som advise-rede hinanden, når der var sputnikker, ufoer eller andre lysende objekter på nattehimlen. I tilgift fik vi de tindrende stjerner. Der fremkom enkelte landskabsagtige billeder i 1965-66; men det interesserede mig ikke at male direkte efter naturen.



Objekter, 1966, akvarel og akryl på masonit, 40 x 30 cm, privateje

Objekter, 1966, olie på lærred og blændramme, 92 x 73 cm, privateje



Frise, 1968, glasurfarve på stentøjskakler, 38 x 125 cm

Fra havbunden

PMH:
Og så kom hav- og stenbillederne med ét? Det skete vel ikke bare, uden at du havde oplevet noget væsentligt?

OBS:
Efter en tur i foråret 1969 rundt i de vilde smålandske skove med kæmpestore sten spredt rundt i landskabet, opstod ideen til hav- og stenbillederne. Det fortaltes på egnen, at mange af kæmpestenene havde fået slået et hjørne af for at tæmme den enorme kraft, man fra gammel tid mente fandtes i stenen. For at gøre den ufarlig. Det fik mig til at fornemme et stærkt liv i stenen, et mytologisk liv. Ligesom Midgårdsormen, der ifølge den nordiske mytologi levede i havet og snoede sig rundt om jorden.

Havguder, 1969, olie på lærred, 100 x 150 cm, privateje

Oceanet, 1969, olie på lærred, 150 x 100 cm, privateje

PMH:
I løbet af 60'erne og starten af 70'erne ændrer dit forhold til farven sig markant. I malerier som 'Sten- og ormevæsener' og 'Sakramental offerhandling' fra 1970 spiller du allerede ud med hele regnbuens farvepragt. Sort bruger du mere sparsomt, mest for at indkredse en form eller to. Det er dog en særdeles synlig forskel til et tidligt maleri som 'Uganda'. Hvordan gik det til, at du opdagede hele paletten og også turde tage den i anvendelse? Hvad fik dig til at tage springet over i en mere konkretiseret surrealisme? For det kan man vel godt kalde stilen?

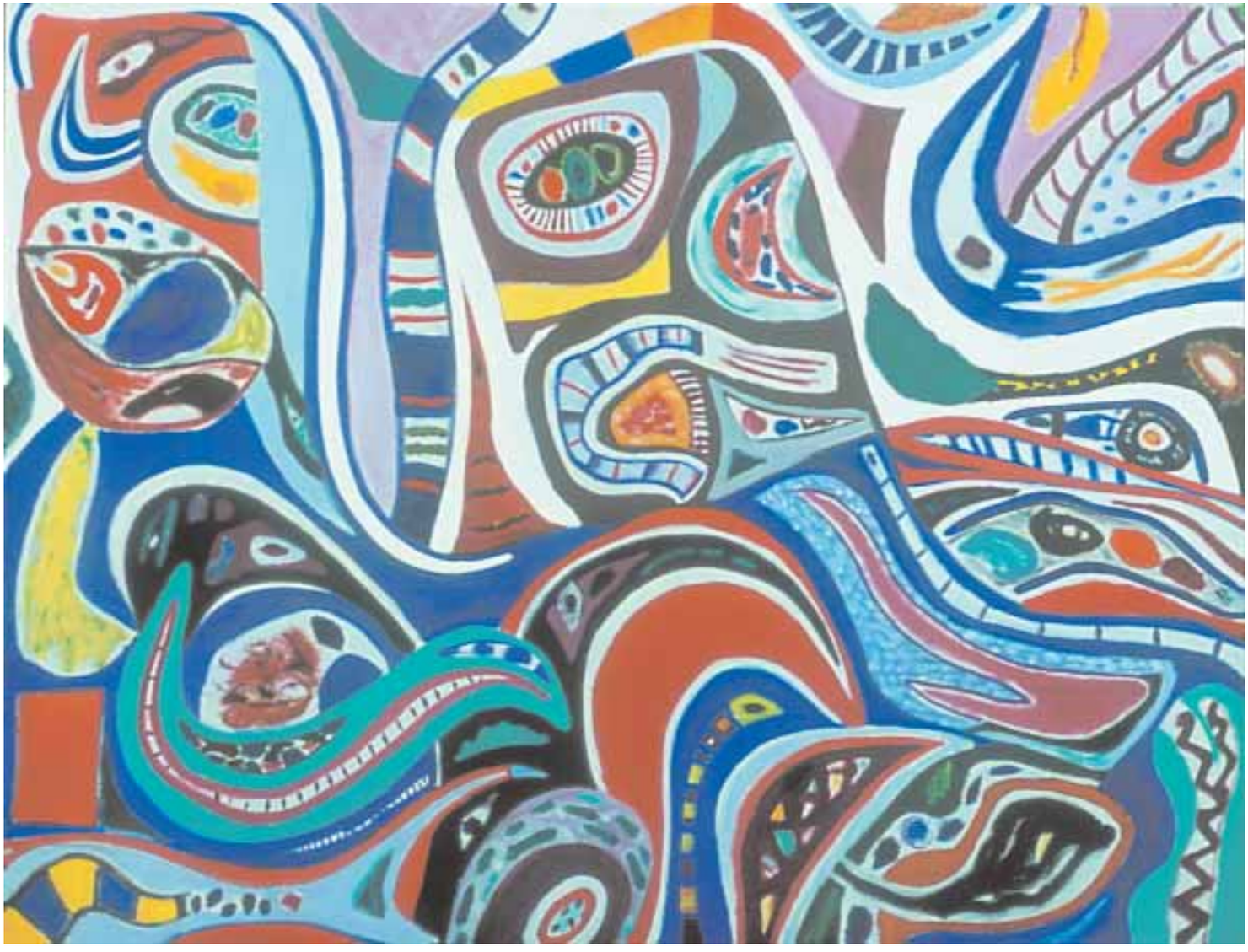
OBS:
I 1969 gik jeg over til større formater – typisk 100 x 150 cm. Det gav plads til store og små former i samspil og til brug af mange farver. Det koloristiske havde optaget mig hele tiden, og i nogle malerier fra 1964 brugte jeg rene primærfarver. Billederne fra 1964-68 går fra det abstrakt-ekspressionistiske mod et mere konkret maleri. Jeg følte behov for et mere præcist udtryk. Der sker en glidende udvikling, og jeg ser det ikke som et egentligt spring. Men der mangler nogle mellemregninger i den udvikling, som vi taler om nu. For en del billeder fra 60´erne blev enten destrueret eller malet over.

Side 48 øverst: Havguder, 1970, olie på lærred, 73 x 92 cm, privateje

Side 48 nederst: Sakremental Offerhandling, 1969, olie på lærred, 100 x 150 cm, privateje

Sten-og Ormevæsener, 1969, olie på lærred, 100 x 120 cm, privateje

PMH:
Hvis jeg ud fra dine malerier fra perioden skal nævne et par modernister, som kunne have haft betydning for din udvikling, ville det være Jean (eller Hans) Arp og Joan Miro. Føler du selv noget familieskab med disse kunstnere? Eller er der andre, som du hellere ville dele stamtræ med?



OBS:
Miro interesserer mig, og jeg opfatter til dels mine sten- og havbilleder som en videreudvikling af Miros biomorfe former. Og så kan jeg lide hans humor. Arp optager mig mindre. Humor finder jeg også hos Paul Klee og Storm P. Storm P.s vagabonder, skøre, gakkede personager og fantastiske opfindelser har optaget mig, siden jeg var barn. Hans malerier rummer både en poetisk cirkusverden, skildringer af social nød og en tilbagevendende historie om eneren, vagabonden, som går sin egen vej. I hans dagbladstegninger bliver dagens sensationer skildret med en forsonende humor. Asger Jorns ekspressive malerier optog mig i starten af 60'erne. I dag er det mest malere som Pablo Picasso, Martin Kippenberger og Sigmar Polke, som interesserer mig. Picasso maler alt, hvad der omgiver og optager ham, f.eks. kvinderne i hans liv, hvor elskerinden Dora Maar portrætteres med forvrængede, grædende ansigtstræk. For Picasso personifiserer hun kvindernes tragedie under den spanske borgerkrig. Kippenbergers og Polkes ironiske blik på samtiden udfolder sig nærmest avantgardistisk og stilistisk uforudsigeligt på lærredet. Altid overraskende. Det er nogle af dem, jeg godt kan lide at føre en dialog med i maleriet.

Side 50: Stenvæsener, 1971, olie på lærred, 150 x 100 cm, privateje
Havvæsener, 1971, olie på lærred, 114 x 146 cm, privateje

Tigerkomposition, 1972, olie på lærred, 65 x 81 cm, privateje

PMH:
Der sker også noget – ikke kun med farven, men også med farvens karakter. Fra at lægge selvstændig vægt på strøget arbejder du fra halvfjerdserne med en teknik, man kunne kalde den rene farve, hvor strukturen eller stofligheden i farven spiller en mindre rolle. Har du en forklaring på denne forvandling?

OBS:
Efter i 60´erne at have forladt det abstrakt-ekspressionistiske maleri, forsvinder penselstrøgene efterhånden helt. De rene farveflader bliver dominerende – med enkelte undtagelser – indtil omkring 1992. At vægte de rene farver – sat op mod hinanden – er jo noget van Gogh allerede er inde på i slutningen af 1880´erne. Han mener at farverne kan udtrykke de stemninger og følelser, som kunstneren ønsker at videregive til beskueren. Kandinsky, Arp, Richard Mortensen og andre konstruktivister bruger rene abstrakte farveflader sat op mod hinanden og fortsætter på en måde van Goghs tanker ind i abstraktionen. At udtrykke sig gennem farverne har optaget mig hele tiden – i en narrativ kontekst, kan man vel sige. Desuden blev jeg i 70´erne optaget af, hvordan man kunne nærme sig en konstruktiv klar form, uden at miste forbindelsen til virkeligheden og livet. Da Piet Mondrian malede sine variationer over et

Tigerkomposition, 1972. olie på lærred, 73 x 92 cm, Greve Kommune

træ gennem flere billeder, endte det som en abstraktion over træets rytmiske struktur. Siden skabte han disse helt forenklede geometriske billeder med lodrette og vandrette delinger i sort, hvidt, gult, rødt og blåt og mistede dermed forbindelsen til naturen. Det sidste ville jeg undgå.

PMH:
Du veksler mellem at give billedet en titel eller ingen titel. Hvad er dit forhold til titlerne i dine billeder?

OBS:
I starten af 60´erne brugte jeg ofte neutrale titler som f.eks. Gijano, Chu, Thyr, Prim, Fumo, som blot var tænkt som navne. Så kunne man frit opfatte eller fortolke billedet uden at blive distraheret af en titel, man måske ikke kunne se nogen mening med. Af samme grund bruger jeg også betegnelsen 'uden titel' eller 'komposition'. De fleste malerier har dog en rigtig titel, som ofte er en ud af flere, der har været overvejet. Man skal ikke lægge for stor vægt på titlen eller lade den stå i vejen for en anden opfattelse af billedet, end den titlen udtrykker. God kunst er som oftest flertydig. Det gør, at man kan vende tilbage til genstanden for en oplevelse og så opleve den på ny – og det hvad enten det drejer sig om et maleri, et musikstykke eller et skuespil.

Sfinx-tyr, 1972-73, olie på lærred, 114 x 150 cm, privateje

PMH:
I titler som 'Oceanet', 'Havguder', 'Tropisk mellemspil' og enkelte andre farvestrålende fiske-malerier uden titler, alle fra 1980, kan jeg mærke, at en bestemt temakreds ikke kun er et mellemspil, men at du har opbygget et personligt mellemværende med havet og dets dyreliv! Men er det rigtigt ligefrem at kalde det 'et personligt forhold' eller et personligt mellemværende. For du er dog født på stenbroen i storbyen København. Men den marine biologi, det tropiske havs rige eksotiske dyreliv har optaget dig i en vis periode af dit liv?! Hvad var det, som skete – og sker – i oceanet, der er så let at flytte over på fladen, hvor det så kan leve videre?

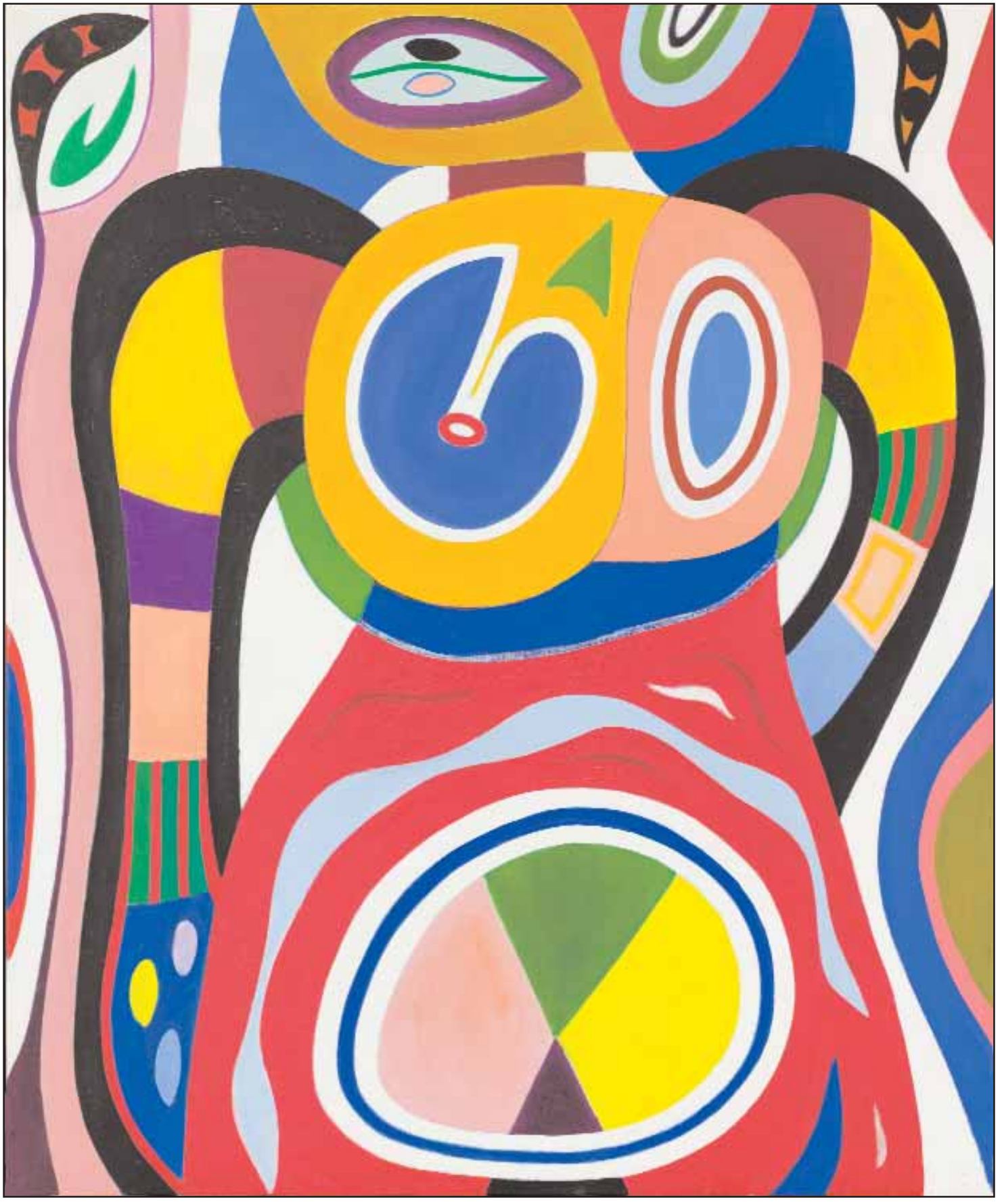
OBS:
'Oceanet' og andre 1969-71 malerier udfolder sig på en blå flade, i havet, eller vandet, som jo er forudsætningen for alt liv.

Tigerkomposition, 1972, olie på lærred, 110 x 150 cm, privateje

I fiskenes verden – specielt i tropehavet omkring koralrevene – manifesterer naturen sine spektakulære farver og varierede mønstre og former som lyslevende abstraktioner: Selvlysende fisk i blåt, rødt, grønt, violet og gult svømmer rundt mellem hinanden i et flimrende virvar. Hele palettens skala er i sving i dette fascinerende univers (s. 76-79).

I min barndom og indtil 1960 havde vi sommerhus ved Mosede Strand, som lå ca. 200 m fra Køge bugt. Og her tilbragte vi alle vores ferier og weekender i sommerperioden. Sammen med min bror Erik og vores venner byggede vi tømmerflåder, sejlede i joller, svømmede og badede og tilbragte i det hele taget en stor del af tiden ved vandet. Så – hvis man for mit vedkommende skal tale om et personligt mellemværende med havet – må det relatere sig til den tid.

Fortsættes side 61



Karyatide, 1972-73, olie på lærred, 116 x 89 cm, privateje

Karyatide, 1974, olie på lærred, 145 x 100 cm, privateje

Karyatide-nar, 1974, olie på lærred, 110 x 150 cm, privateje

Karyatide, 1974, linoleumssnit, 15 x 13,5 cm

Karyatide, 1974, olie på lærred, 150 x 100 cm, privateje

Figur, 1974, olie på lærred, 35 x 50 cm, privateje

Indbydelse, linoleumssnit, 15 x 21 cm, 1975

Polarsommer, 1975, olie på lærred, 54 x 65 cm, privateje

Side 61: Midnat, 1975, olie på lærred, 54 x 65 cm, privateje

Maleri i firserne og halvfemserne

PMH:
Så kom 1980'erne. Det unge vilde maleri blev en tilbagevenden til maleriet efter årtier, hvor minimalismen og koncept-kunsten havde sat dagsordenen i det officielle kunstliv. Nu fik samtidskunsten atter lov til igen at være subjektiv og ekspressionistisk. Men på den anden side: du havde jo hele tiden, lige siden 60'erne, holdt fast i maleriet! Og du var jo langt fra den eneste. Der var også andre, og flere af dem udstillede du sammen med på sammenslutningen M59. Følte du ikke, at der her var en selvmodsigelse? For maleriet havde vel aldrig været helt ude af billedet, så at sige?

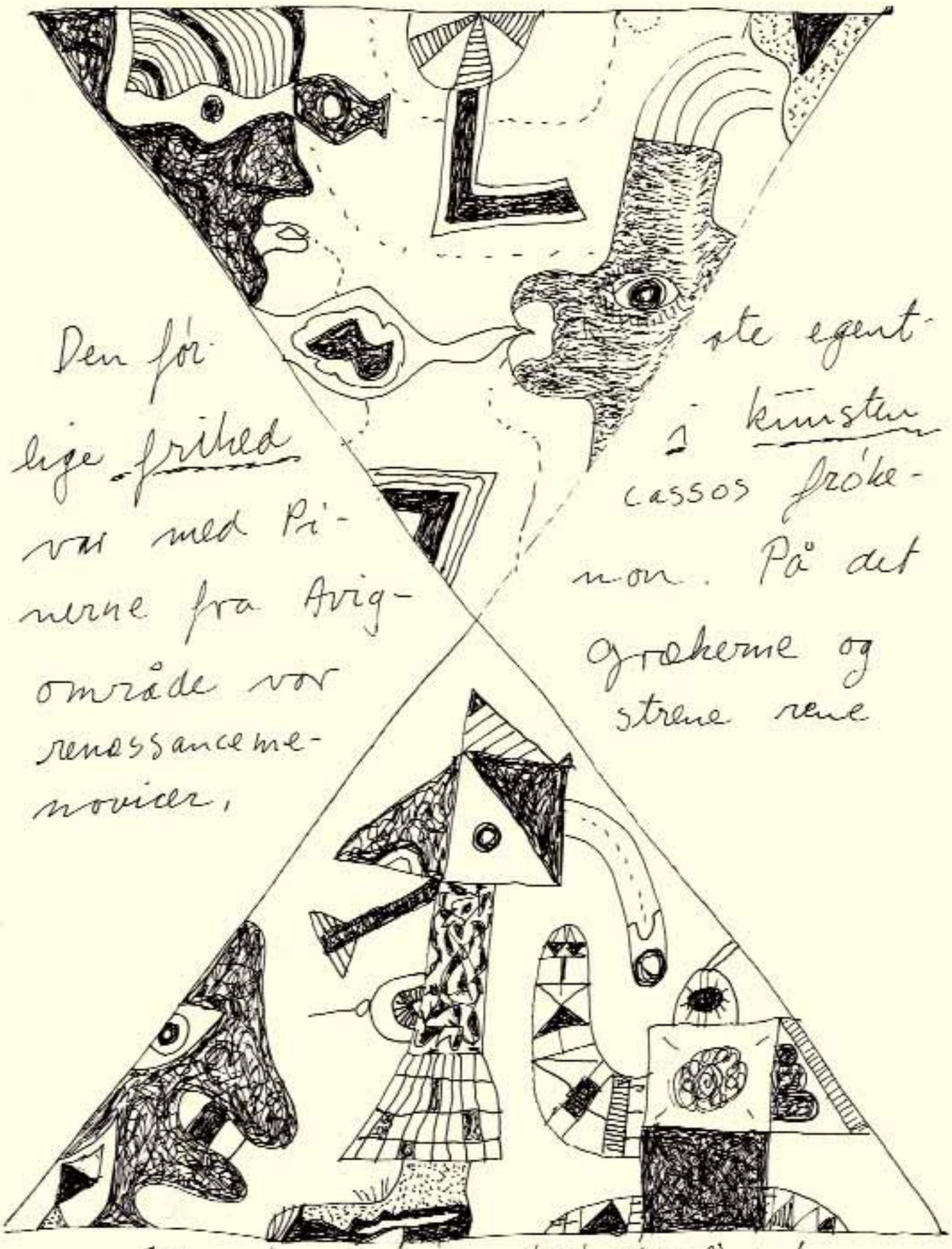
OBS:
Minimalismen og koncept-kunsten var bl.a. en reaktion på den følelsesladede ekspressionisme. Men med udstillingen 'Figurative Fabulanter', vist i Nikolaj 1982 og på et par jyske museer, var vi otte malere, som viste, at der, sideløbende med minimalisme og koncept-kunst, også blev malet fabulerende billeder. Nogen selvmodsigelse følte jeg ikke ved det. Jeg anså kunsten for pluralistisk med forskellige udtryk.

Side 63, 64, 65: Uden titel, 1976, tusch, 30 x 21 cm

Fortsættes side 69

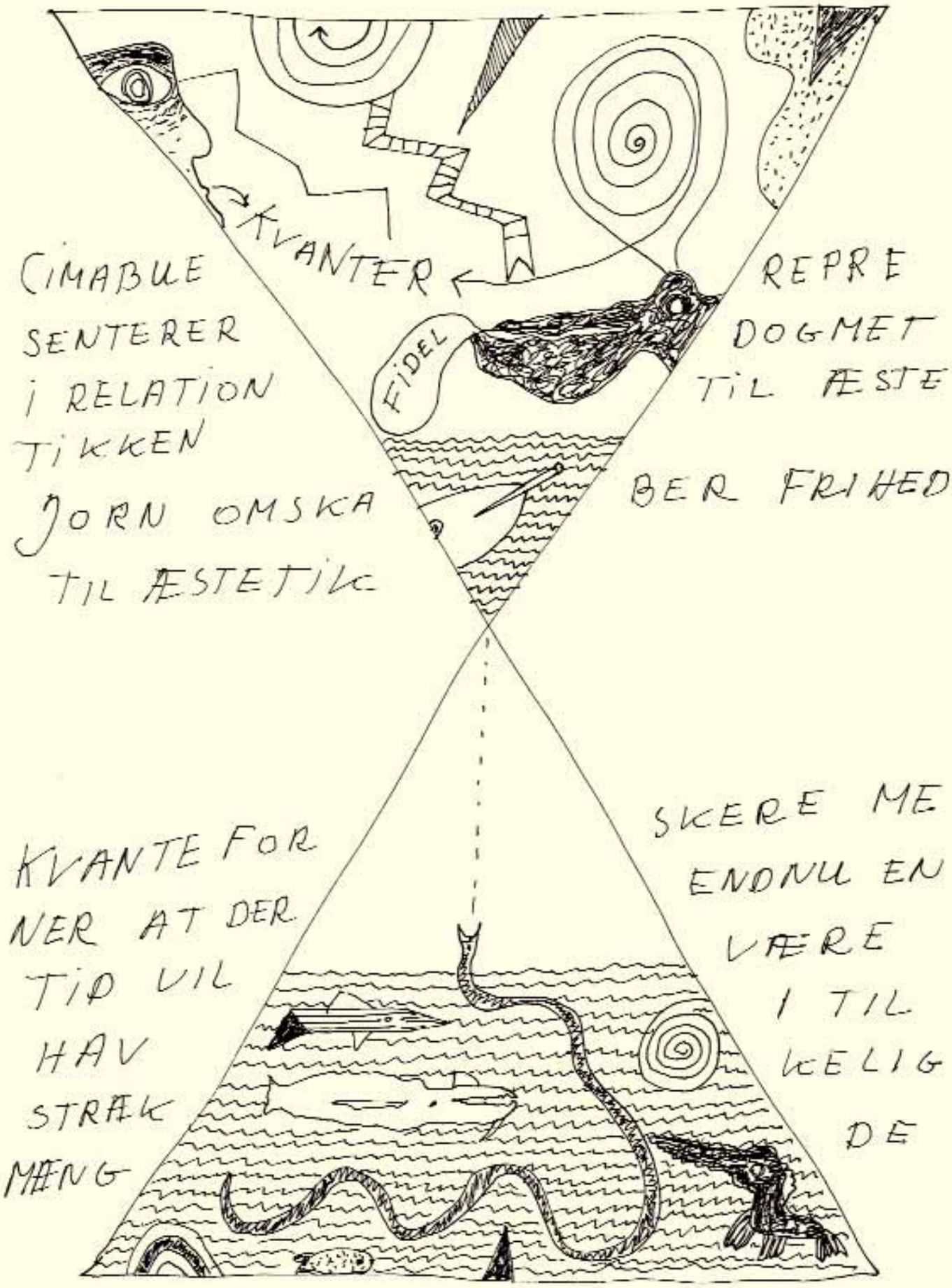
Sagens Kerne

Nu hvor bladene daler, er det tid at udforske dykkerklokkens indre.
På vej ned i dybet, möder vi kun koldblodige dyr, som vrimlende betragter genstandens omfang og korpus. Styrtdykkeren manövrerer behändigt til siden, da en narhval trodser alle forskrifter og krydser vor bane. Hvilken tåbe at tro den kan snyde så dirkdrevne rade.
Solens gyldne stråler kaster glans over Jasons skind og sengeforlöberen på mellemgulvet. I understellet bugter en sno sig over terrænet tæt forfulgt af en springende ganger.
En ensom stenbidder tygger drov på en flintesten, imens den basker en havkat bort. Disse nerpående bæster er ikke bange for nogen.
Farvefjernsynet sender billeder fra oversøiske folkefester, som under styrtdykket virker ganske opslivende.
Med voksende hastighed gör det mod större dybder og udforskede målsætninger.

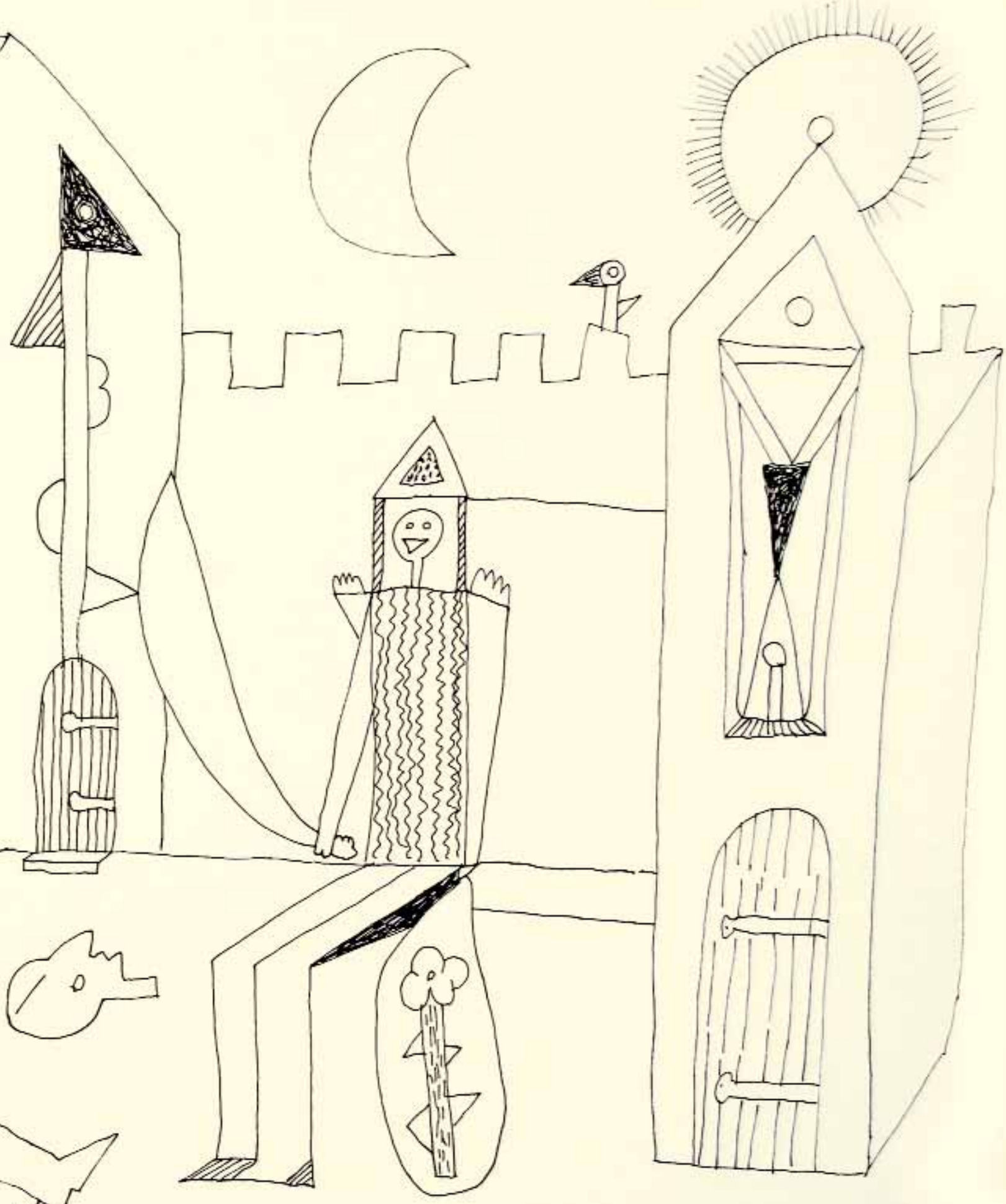


Jorn is the greatest, darling!
Yes sweetheart – do you have some
candy ?

Mon SABLIER


KVANTER
CIMABUE
SENTERER
I RELATION
TIKKEN
JORN OMSKA
TIL ÆSTETIK
REPRE
DOGMET
TIL ÆSTE
BER FRIHED
FIDEL
KVANTE FOR
NER AT DER
TID VIL
HAV
STRÆK
MÆNG
SKERE ME
ENDNU EN
VÆRE
I TIL
KELIG
DE

Borgfred Sidyl: Hvem har hugget runerne?



Asger Olaf Jørgensen!

Nå ham - jeg troede det var Jorn igen.

PMH:
Men du har også malet billeder med en hel anden dagsorden. Når Jorn malede videre på andres malerier, kaldte han det 'Modifikationer'. 'Modifikation' har du også kaldt de arbejder fra slutningen af 80'erne, hvor du har tegnet videre på ældre avissider. Kan man se disse værker som en tilbagevenden til din spontane Cobra-inspirerede periode?

OBS:
Jeg ser dem ikke på den måde, selv om der er en parallel til Jorns bemalinger af kitschbilleder og fiduskunst. Det er kombinationen ord – billede, altså en avisside opfattet som et billede i sig selv, der er udgangspunktet. Ved at male med tusch eller farve på avissiden opstår et nyt billede, en modifikation eller et avisbillede, som jeg også kalder dem (s. 92-97).
Kombinationen af ord og billede har jeg anvendt i adskillige malerier, hvor ordene indgår på lige fod med de øvrige elementer i kompositionen. Om disse billeder kan man vel sige, at jeg fortsætter en tradition, da såvel Klee, Miro, Magritte som Jorn brugte ord i deres malerier.

Prospekt, 1977, olie på lærred, 140 x 100 cm, privateje

Figurer på grå bund, 1976, olie på lærred, 65 x 81 cm, privateje

Side 66-67: Uden titel, 1976, tusch, 30 x 45 cm

Uden titel, 1978, gouache på papir, 70 x 50 cm

Dokument, 1977, olie på lærred, 162 x 130 cm, privateje

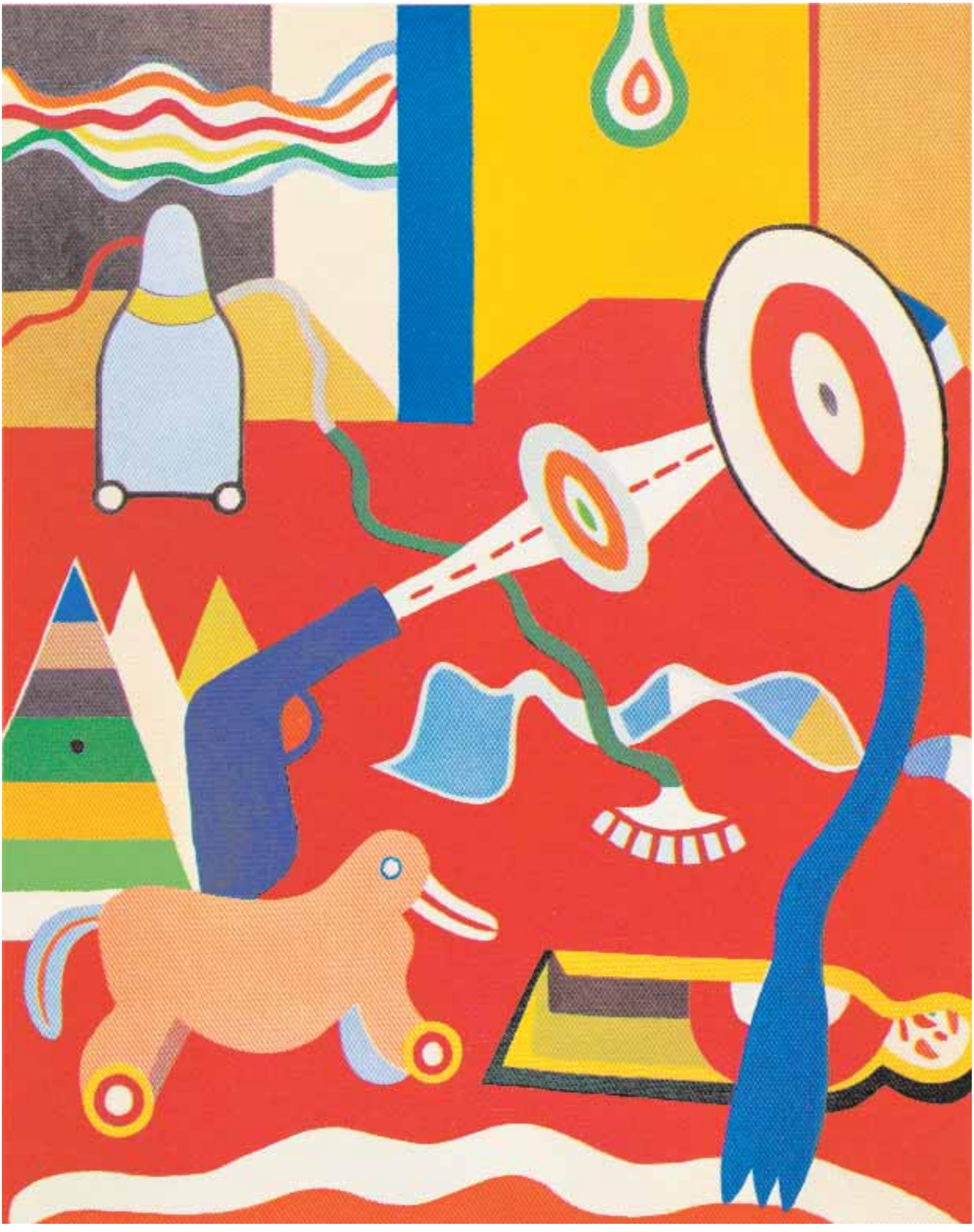
Fred, 1977, olie på lærred, 130 x 162 cm, privateje

PMH:
I den seneste snes år har den ene serie afløst den anden i din produktion. Hvad skjuler der sig f.eks. bag den serie, som du har døbt 'conquistador'? Oprindeligt er 'conquistador' jo navnet på de spanske soldater, som i 1500-tallet - efter at Europa havde opdaget Amerika - var med til erobre de gamle riger i Mellem- og Sydamerika.

OBS:
I 1990 blev jeg inviteret til at holde en separatudstilling hos auktionshuset Nellemann og Thomsen i Aarhus. De havde brugt mit maleri 'Allegori' fra 1964 på forsiden af et auktionskatalog, og jeg ville på den anden side gerne vise, hvad jeg nu malede.

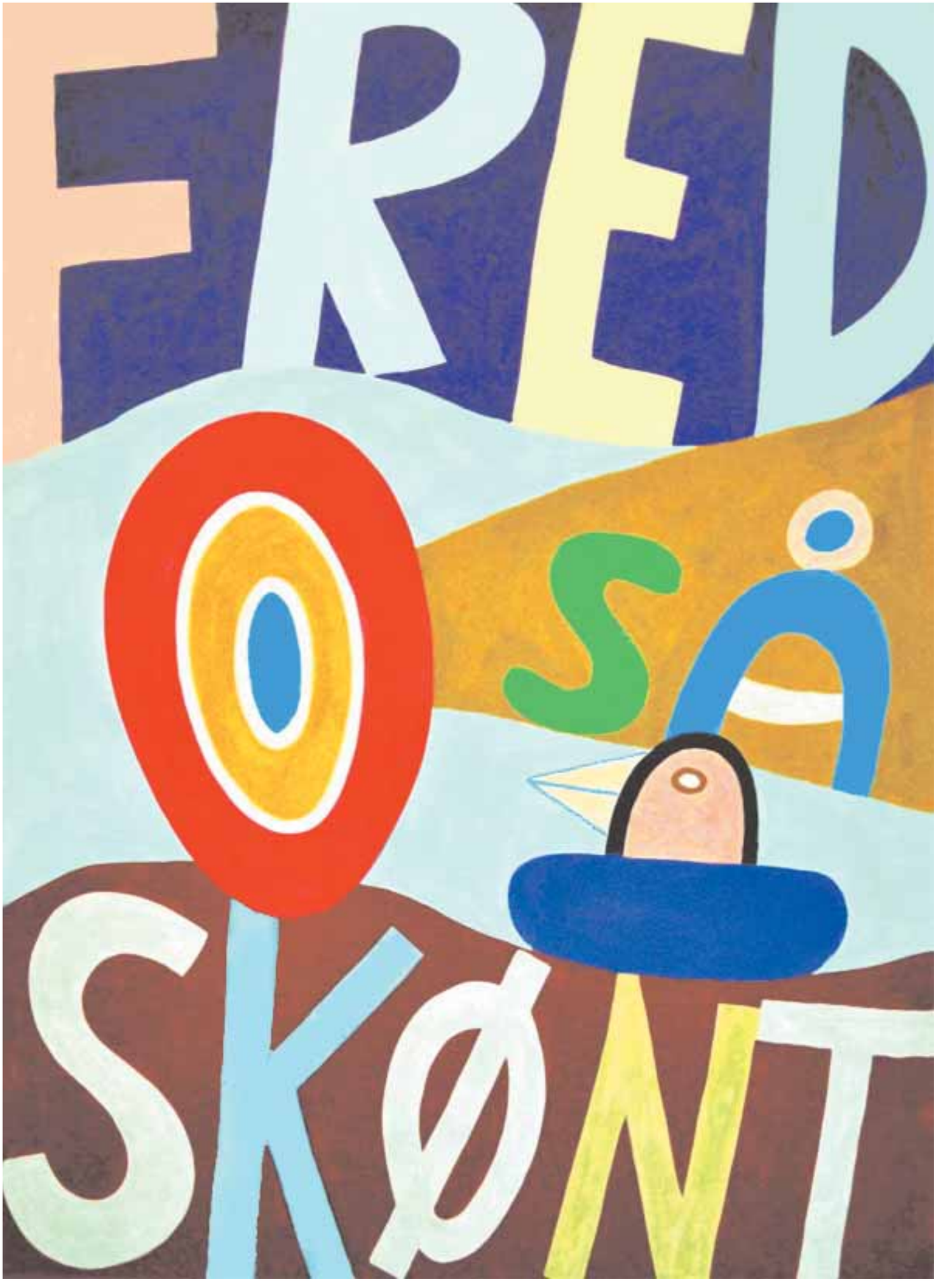
Landskab, 1977, olie på lærred, 130 x 162 cm, privateje

På den tid taltes en del om 500-året for Columbus´ opdagelse af Amerika i 1492. Det var i den forbindelse, at jeg malede de første 'Conquistadores', som i løbet af et års tid blev til en serie (s. 98-103).
Den enkle, lidt banale rytterfigur gav mulighed for en række variationer og afprøvning i olie, akryl og keramik af nogle koloristiske og stoflige udfordringer, som jeg var optaget af på det tidspunkt. De sidste conquistador-billeder malede jeg med synlige penselstrøg. Det åbnede op for den frie malemåde, jeg siden har benyttet.



Pletskud, 1979, olie på lærred, 100 x 81 cm, privateje

Fred O så skønt, 1978, gouache på papir, 70 x 50 cm, privateje


FRED
O
SØ
SKØNT

Uden titel, 1981,
akryl på papir,
60 x 81 cm,
privateje

Uden titel, 1980,
olie på lærred,
31 x 39 cm

6 fisk, 1980, olie på lærred, 75 x 95 cm, privateje

PMH:
Der er et stykke vej mellem de spanske erobrere og så hollænderen Rembrandt. Og Rembrandt optræder i en del af dine værker fra 1990'erne. Hvad betyder personen Rembrandt for dig?

OBS:
Når jeg tænker på maleren Rembrandt, finder jeg personen Rembrandt manifesteret i værket. Det er Rembrandts hudløse ærlighed, der gør ham til en af de mest interessante skikkelser i kunsten. Hans selvportrætter viser til hver en tid, hvem han er.
Det var gennem Rembrandts tegninger og skitser, jeg først blev interesseret i ham. Det er, som han her foregriber noget af det, som er af betydning i kunsten i dag: Dynamikken i stregen, det personlige udtryk, rytmen, ingen overflødige detaljer, kun stregens eget liv. Man tænker ikke på, at der er gået mere end 300 år, så tidløse – næsten moderne – virker mange af dem (s. 108-111).

Uden titel, 1981, akryl på papir, 70 x 50 cm, privateje

Tropisk Mellemspil, 1980, olie på lærred, 162 x 130 cm, privateje

PMH:
Jeg kan fornemme på det, som du tidligere har fortalt, at maleren Niels Herman Wamberg var en vigtig indflydelse og udfarende kraft i det miljø, som du var en del af. På hvilken måde var han en vigtig figur?

OBS:
Niels Herman var en af pionererne inden for det nyrealistiske maleris frembrud i 60'erne, og hans udskårne malerier og sammenstilling af Mondrian og nyrealisme var noget helt nyt. Når Niels og jeg mødtes, drejede vores samtaler sig meget ofte om kunst og billeder. Disse samtaler optog Niels undertiden på sin båndoptager, og et eksempel på en sådan samtale, blev bragt i North Art Magazine 1, 1996. Følgende ordveksling, med Rembrandt i centrum, er et uddrag herfra under overskiften 'Gamle venner':

Niels Herman Wamberg: Hvordan forholder kunstnere sig i dag til den ældre kunst?

OBS: Det er naturligvis ikke muligt at sige noget generelt om det. Som ung er man tilbøjelig til at forkaste den helt eller delvist - måske for at blive sig selv og formulere sit eget ståsted. Men efterhånden ændrer det sig for de fleste, og man prøver at tilegne sig den.

9 Situationer, 50 x 70 cm, pastel på pap, 1982
vist på udstillingen "Figurative Fabulanter".

Som det er, 1984, olie på lærred, 124 x 160 cm, Statens Kunstfond

NHW: Hvis vi går en tur langs stranden, ser vi måske et flot vredet træ, en lille bygning, nogle sten, vandets bølgeskvulp. Vi oplever naturen. På samme måde er det med den ældre kunst. Den siver ned i generne. Vi oplever den - eller sider af den. Vi er ikke bundet af den. Vi har en frihed til at opleve; også til at bruge den som vi vil, som et stykke natur, som jeg synes, du gør med Rembrandt.

OBS: Lige nu synes jeg, det er spændende at undersøge, hvad det var, Rembrandt foretog sig dengang og indgå i dialog med ham i maleriet. Kunsten bygger jo på traditionen - også selvom kunstnerne reagerer mod den ældre kunst. I Picassos kubistiske billeder, som er et væsentligt nybrud, ses forbindelsen bagud til Cezanne og den afrikanske skulptur.

NHW: Det, der måske er det mest interessante ved Rembrandt og de største kunstnere, er, at de viser en ny vej - de kommer med et nyt budskab.

OBS: Erfaringen med at skabe kunst kan minde om erfaringen med at leve sit liv. Dybest set tror jeg, de færreste mennesker ønsker deres fremtid kortlagt. Livet skal leves med den usikkerhed, det indebærer. Når vi maler, går vi på opdagelse i noget kendt og noget ukendt. Det ukendte er det mest spændende. Al kunst af værdi indeholder et eller andet nyt. Et eller andet, der ikke har været gjort sådan før. Derfor er det nødvendigt at gå imod det, man før har lavet. Ellers udvikler man sig ikke. Kunsten er at sammenligne med forskningen. Den formidler en ny erfaring, en ny erkendelse.

Hommage á Olaf Rude, 1984, olie på lærred, 145 x 200 cm, privateje

NHW: I det øjeblik man viser sine medmennesker deres egen verden, laver en analyse af deres tilværelse, vover man ikke noget. Det at vove noget er at gennemleve en erkendelsesproces og udtrykke ærligt og redeligt, hvem man er, og hvad man mener. Det kan så være at det falder i samklang med beskueren, men det kan lige så vel ske, at beskueren bliver forfærdet, rystet og må løbe bort.

OBS: Det at kunsten er anderledes end det tilvante kan slå menneskers forestillingsverden fuldstændig i stykker, så deres illusioner brister.

NHW: At kunsten er farlig, har man for længst opdaget i diktaturstaterne. Dér forbyder man den kunst, som ikke forherliger magthavernes ideologi. Man tillader kun den kunst, der forherliger regeringen. Som Ingres behagede Napoleon. Iskolde billeder uden et gran af følelse.

OBS: Vi er enige om, at kunsten er en form for erkendelsesproces eller forskningsproces, hvor udtrykket hele tiden ændrer sig. Vi ser Rembrandts udvikling fra det barokinspirerede til det mere og mere personlige og fremadskuende udtryk. I skitserne, som han bevarer selv, samler han en fond af kunnen, fantasi, iagttagelse osv, som han altid har ved hånden og kan bruge som afsæt for videre forløb. Nogle af skitserne er afsæt til større kompositioner, hvor han hurtigt kan afprøve forskellige ideer. Men de fleste skitser er lavet for deres egen skyld. Hurtige notater for at fastholde en vision. Jeg vil næsten påstå, at havde Rembrandt malet, som han tegnede i sine skitser, ville vi have haft et nutidígt billedudtryk.

NHW: Ja, hvis han i dag besøgte museer for moderne kunst, ville han måske sige: ”Her hænger mine nye elever.” Vi skal huske på, at han også var en fremragende pædagog. Det er næsten umuligt at skelne hans værker fra hans elevers arbejder, hvilket skaber store problemer for forskerne.

Personager, 1984, olie på lærred, 50 x 61 cm, privateje

Masker, 1984, olie på lærred, 35 x 50 cm, privateje

Scene, 1984, olie på lærred, 73 x 92 cm, privateje

In The Air, 1985, akryl på lærred,
260 x 185 cm
(Fra separatudstilling i Overgaden,
København, 1990)

Blå time, 1987, akryl på lærred, 95 x 145 cm, privateje

Flashdance, 1987, akryl på lærred, 90 x 120 cm, privateje

Keramikken

PMH:
Du har også med mellemrum beskæftiget dig med keramik. Hvornår lavede du dine første keramiske arbejder og hvornår havde du din gang hos Kähler i Næstved? Hvad har keramikken i det hele taget betydet for dig?

OBS:
Mine første forsøg med keramik foregik på Kunstakademiet, da Sterup anskaffede en keramisk ovn til Mur og Rum (s. 44-45). Jeg lavede stentøjsrelieffer og dekorerede fade, som blev drejet af en keramiker fra Kunsthåndværkerskolen. Keramikeren Richard Kjærgaard, som ledede keramikafdelingen på Kunsthåndværkerskolen, bistod med råd og vejledning. Det var i 1966-67. Først i 1987 genoptog jeg igen de keramiske forsøg. Det var i Karen Bennicke og Peder Rasmussens værksted i Bregentved. Peder drejede en 10-12 krukker, som jeg bearbejdede og malede. De blev brændt som raku. Dvs. at man tager den rødglødende krukke direkte ud af ovnen og drejer den rundt i savsmuld eller visne blade, og smider den derefter i koldt vand. Det kommer der overraskende resultater ud af. Desuden dekorerede Peder Rasmussen og jeg sammen en høj krukke til JARS, krukkeudstillingen i Ridehuset i Aarhus 1988. Med mellemrum fik jeg også mulighed for at lave andre ting i Bregentved.

PMH:
Du nåede at få et særligt forhold på Kähler?

OBS:
En dag i foråret 1999 foreslog Peder, at jeg skulle kontakte Kähler Keramik i Næstved og høre, om de var interesseret i et samarbejde, da de nye ejere, Inge og Knud Sørensen, var åbne over for kunstnere, som havde lyst til at dekorere keramik. De var med på ideen, og i løbet af nogle måneder fik jeg udført en hel del fade, krukker og relieffer – nok til en udstilling hos Kähler i efteråret samme år (s. 118-124). En dag foreslog jeg Inge og Knud, at vi skulle invitere nogle malere til et seminar og dekorere en række fade med erotiske motiver. De var straks med på spøgen. Hele holdet, 14 mand og en kvinde, ankom til værkstedet en formiddag i sensommeren 2000. Stemningen var høj – emnet var jo 'Erotiske Fade' – og der manglede hverken øl, kaffe eller vin. Efter en introduktion i begitningens mysterier fik vi i løbet af dagen og den næste dag, hver malet fire fade, som for de flestes vedkommende blev bedre, end man havde turdet forvente, i betragtning af, at de fleste ikke havde erfaring med den keramiske malepraksis. Der afholdtes to udstillinger med de erotiske fade, en hos Kähler og en i Café Strandstræde i København. Det meste blev solgt. Flere kunstnere vendte tilbage til Kähler og udførte nye ting til deres egne udstillinger.

Fortsættes side 103

4 piger, 1987, olie på lærred,
185 x 250 cm

Side 90: Lev bedre, 1990,
akryl på papir, 83 x 54 cm,
plakat for FDB

Side 91: Trappemand, 1985,
olie på lærred, 185 x 125 cm

LEV BEDRE
VA
ND

E.XXI
T!
C
TV

TEKST: JOHN [illegible]

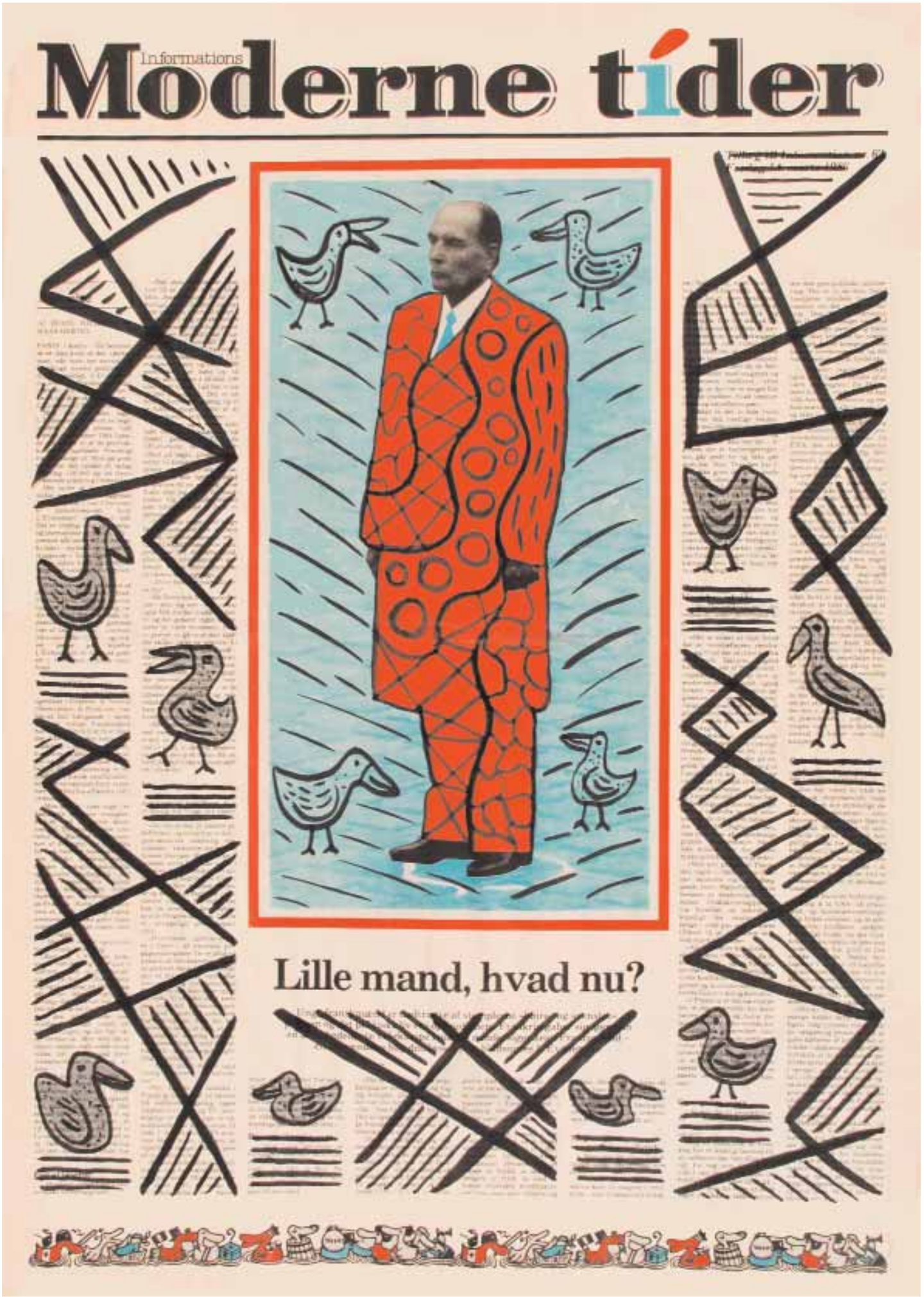
LEO EL GAGS

Avisbillede, 1987,
tusch og akryl på avisside,
39 x 56 cm

Side 94: Avisbillede, 1987,
tusch på avisside, 56 x 39 cm

Side 95:
Avisbillede, 1987,
tusch og akryl på avisside,
56 x 39 cm

Side 96-97:
18 Avisbilleder, 1987,
tusch på avisside, 56 x 39 cm


Informations
Moderne tider
Lille mand, hvad nu?

TORSDAG
Forvirring
Værs'go
4 SPECIAL
for

très-bien

VIC
TOR
De elendige
HU
GO

SKRÆKKENS
LANDSKABER

Tidsånden

Værsgo de kan
se skjulte farer
Manden

Marilyns nederdel

Verdens
farligste
mænd

Orson Welles skabte myten om sig selv

Conquistadores, 1990, olie på lærred, 95 x 75 cm, privateje

Conquistador, 1990, akryl på papir, 33 x 62 cm, Roskilde Amtsgymnasium

Øverst: Conquistador, 1990, olie på lærred, 95 x 172 cm

Conquistador, 1990, olie på lærred, 140 x 110 cm, Roskilde Amtsgymnasium

Conquistador, 1990, akryl på papir, 33 x 62 cm, Roskilde Amtsgymnasium

Conquistadores, 1991, akryl på lærred, 50 x 61 cm, privateje

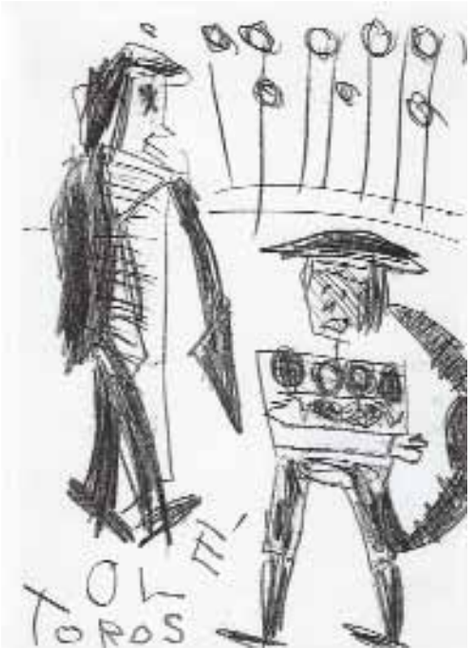
Kählers værksted var i 1990´erne stort set, som det havde set ud i mere end 100 år, selv om det delvist nedbrændte i 1980´erne. Murene holdt dog. Når man trådte op i værkstedet på 1. sal, blev man grebet af den ånd, der stadig fandtes mellem de gamle mure i de store værkstedsrum, og hvor Kähler-familien havde skabt mange mageløse keramiske arbejder. Lysten til at gå i gang meldte sig straks hos mig og sikkert hos mange kunstnere før mig. Der var to dygtige keramikere tilknyttet værkstedet: Bjarne Pukgaard og Søren Thygesen, som hjalp med at dreje og forme leret efter ens behov.
Når man arbejder med begitning, som var Kähler-værkstedets specialitet, ses farverne først, når fadene eller krukkerne er glaseret og brændt. Derfor er det altid med spænding, man åbner ovnen med de færdigbrændte ting. Yderligere spændende bliver det, hvis man eksperimenter med farverne som en del af processen. Mærkeligt nok er nogle af mine bedste resultater netop sådanne eksperimenter. Men det må tilskrives held. For at bemale det læderhårde lertøj med begittefarver og glasur og opnå et blot acceptabelt resultat kræver normalt mere end blot held. Det høje stade, som Herman A. Kähler udviklede keramikken til for 100 år siden, var resultatet af mange års forsøg og erfaring med ler, farver, brænding og glasurer, der gjorde Kählers produkter til en succes på verdensplan gennem mange år. (Kählers historie gennem fem generationer har keramikeren og forfatteren Peder Rasmussen fortalt og udfoldet i den rigt illustrerede bog 'Kählers Værk', Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2002.)

Fortsættes side 108

Conquistador, 1991, akryl på lærred, 60 x 81 cm, privateje

Conquistador, 1991, akryl på lærred, 60 x 81 cm, privateje

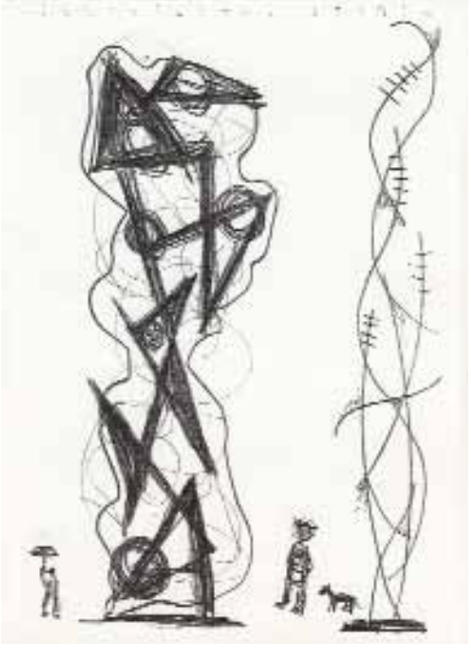
Conquistador, 1991, akryl på lærred, 35 x 50 cm, privateje


OL
TOROS

NO
PROBLEMA
DE LA
ESCUL
TURA
ESPANA
3.7.40

PROBLEMA
de la
SCULTURA
ESPANA
11/7/93

Skul
tur eu
der
endte
som
en
AS=
PARS
3 7 93



PROBLEMA
DE LA
ESCULTURA

DIÁLOGO
DE
ESCULTURA
ESPAÑOLA

TRABAJOS
de
ESCULTURA

I MALERIET
ER DET
NAVNET
SOM
TÆLLER
LEO
NARDO
REM
BRANDT
GOYA
PICASSO

Side 104: 9 tegninger uden titel, Spanien 1993,
blyant, 30 x 21 cm, Roskilde Amtsgymnasium

Side 105: Uden titel, Spanien 1993,
blyant og pastel, 46 x 32 cm

Side 106: Uden titel, 1993, akryl på lærred,
70 x 50 cm, privateje

Skitse til katalogforside, 1993, blyant, 21 x 16 cm

Uden titel, 1993, akryl på lærred, 50 x 50 cm

Uden titel, 1995,
efter Rembrandts skitse
til 'Kristus og kvinden taget
i hor', pastel, 26 x 42 cm,
privateje

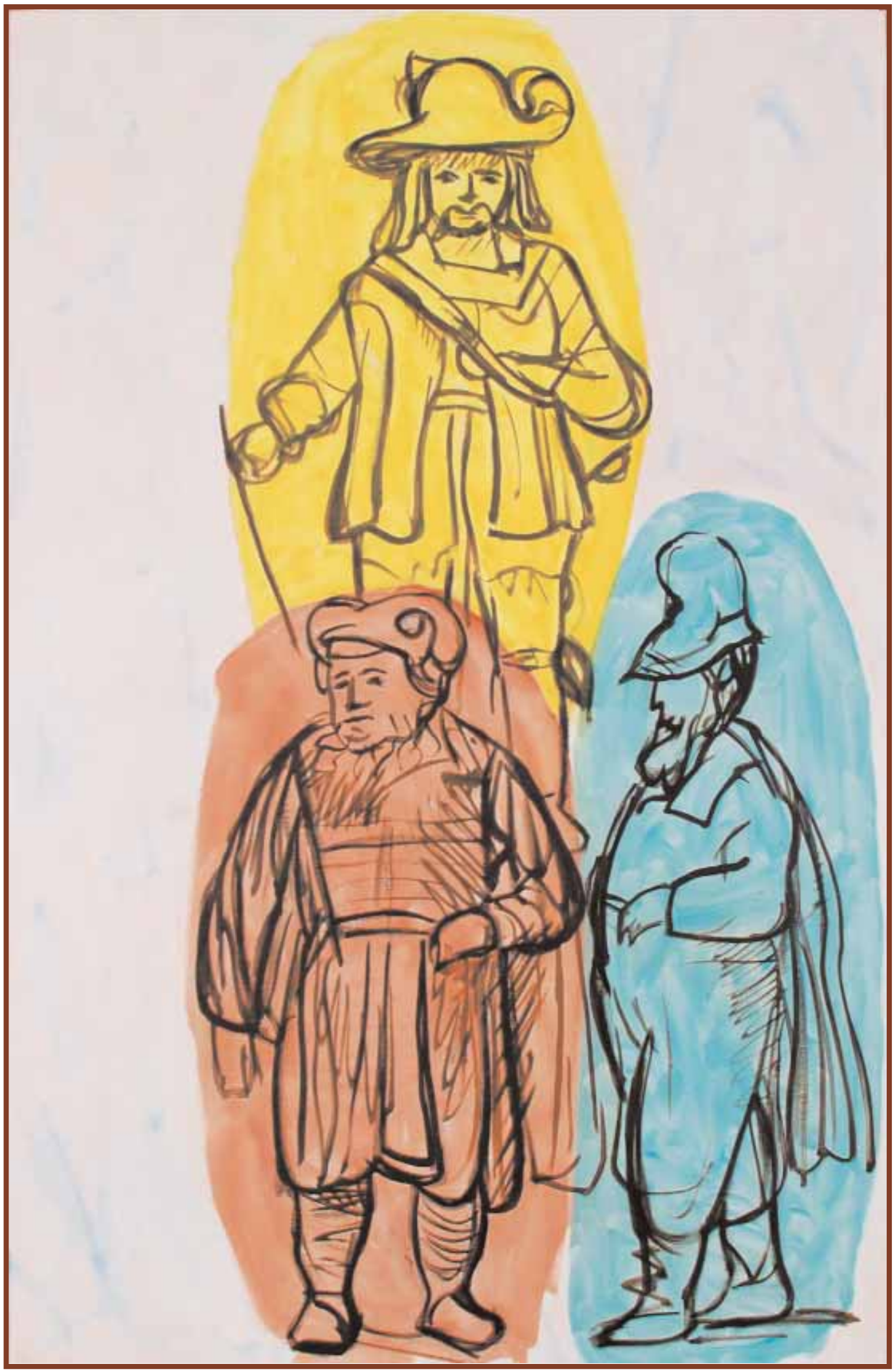
Side 109:
Uden titel, 1995, efter
Rembrandts skitse til
3 personer til 'Nattevagten',
olie på lærred, 135 x 88 cm

Uden titel, 1995,
efter Rembrandts skitse
til 'Kristus og kvinden taget
i hor', pastel, 26 x 42 cm,
privateje

PMH:
Hvad nåede keramikken at give dig, som maleriet ikke kunne?

OBS:
For mig har keramikken været en anderledes udfordring, når jeg havde nogle ideer, som kun kunne udføres i keramik. Det gælder så helt åbenlyst dekorationen af en krukke. Man skal tænke tre-dimensionelt i modsætning til maleriets flade lærred. Dekorationen skal hænge sammen hele vejen rundt. Bjarne og Søren besad den håndværksmæssige dygtighed til fremstilling af de keramiske emner, man havde brug for, for at kunne realisere sine ideer.
Jeg arbejdede med mellemrum hos Kähler i perioden 1999-2005, hvorefter Kähler-værkstedet blev solgt. Under finanskrisen i 2007 gik det konkurs og lukkede helt.

Fortsættes side 120



3 x Uden titel, 1993, efter Rembrandt 'Gående mand', akryl på papir, 33 x 23 cm, privateje

Uden titel, 1994, akryl på papir, 30 x 30 cm, privateje

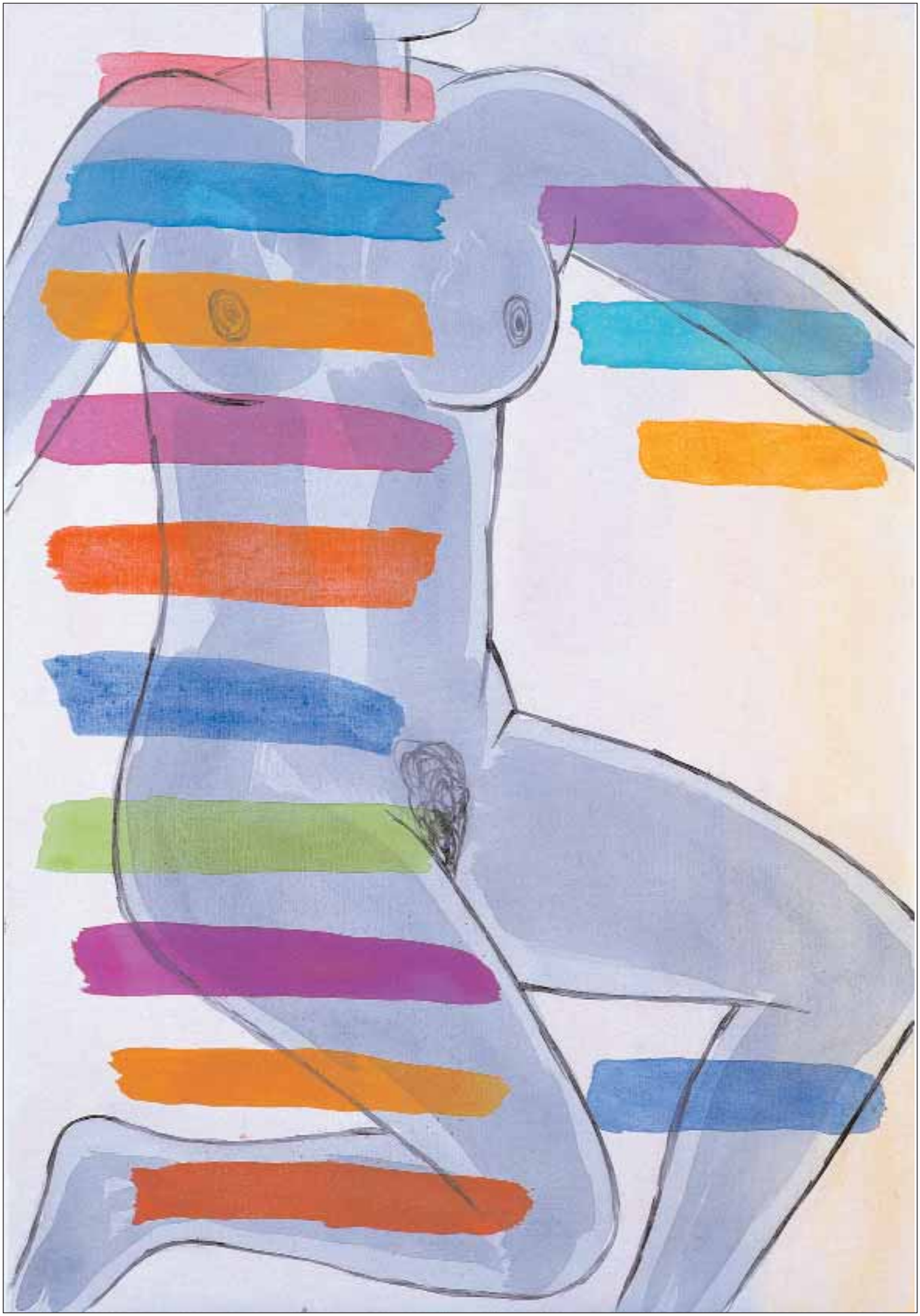
4 x Uden titel, 1993, efter Rembrandts skitse til ’Den stående Staalmeester’, akryl på lærred, 29 x 23 cm

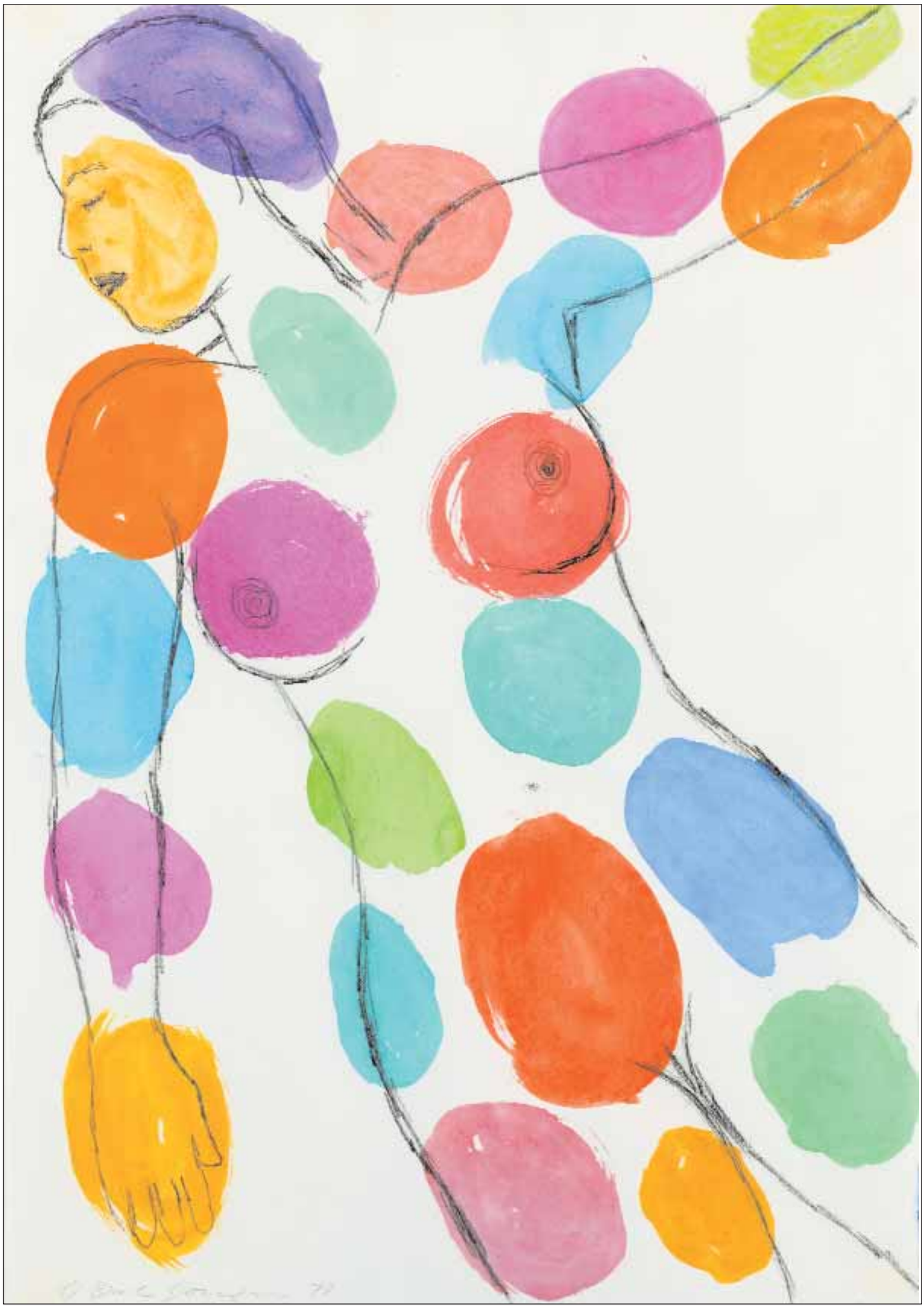
Uden titel, 1993, akryl på papir, 35 x 50 cm, privateje

Side 113: Uden titel, 1998, akryl på papir, 42 x 30 cm

Storm P, 1996, blyant og pastel, 24 x 35 cm

Munch, Rembrandt, Picasso, Storm P. og Goya, 1996, blyant og pastel, 24 x 35 cm, privateje





Side 114: Girl, 1998, akryl på lærred, 100 x 70 cm, privateje

Side 115: Girl, 1997, akryl på papir, 100 x 70 cm, privateje

2 skitser til 'Erotiske fade', 2000, akryl på papir, 34 x 33 cm

Side 116:
4 computerskitser til fade, 2005

Skitse til fad, 2005 akryl på papir, 50 x 50 cm

Krukke, 1999, lertøj med begitning og glasur, h. 39 cm, privateje

Relief, 1999, lertøj med begitning og glasur, 50 x 50 cm, privateje

PMH:
Alligevel fik keramikken ikke helt lov at erstatte maleriet. Hjemme i dit atelier begynder du at male bokse-billeder. Hvad var grunden til, at Muhammed Ali pludselig kom ind på billedfladen?

OBS:
I 2002 fyldte Muhammed Ali 60 år og fjernsynet viste en film om hans største kampe. Det var den direkte tilskyndelse til bokse-billederne (s. 130-133). Men min interesse for Muhammed Ali går tilbage til 1960´erne, hvor Ali trådte i karakter som pacifist og militærnægter. Mange kunne dengang ikke forstå, hvordan en hårdtslående bokser kunne være pacifist, altså mod krig, samtidig med at han slog sine modstandere til plukfisk i ringen.
I 1967 idømmes Ali fem års fængsel for at nægte militærtjeneste, en dom, som han straks appellerer. Han skal dog aflevere sit pas for at være på fri fod, og han fratages sin bokselicens og sin VM-titel. For at tjene til livets opretholdelse begynder han at holde foredrag på colleges og universiteter rundt om i Staterne om sin modstand mod Vietnam-krigen og om retten til at følge sin overbevisning. Han gør oprør mod 'The Establishment' og bliver et idol for den intellektuelle beat-generation og for de unge sorte amerikanere, der beundrer ham for hans åndelige mod. Alis vedholdende tale imod Vietnam-krigen bidrager til at vende stemningen i Amerika imod krigen. Da jeg selv var pacifist og militærnægter, gjorde hans eksempel dengang et stort indtryk på mig.
I 1970 omstøder Supreme Court fængselsdommen. Ali får sit pas tilbage og kan igen bokse. I 1973 genvinder han VM-titlen i den legendariske kamp 'Rumble in the Jungle' i Zaire mod George Foreman.

PMH:
I forbindelse med malerierne fra de senere år vil jeg gerne have dig til at fortælle om dit forhold til dels tegneserien som udtrykssprog, dels til de muligheder, som computerteknologien har givet dig. Hvornår kom computeren i det hele taget ind i dit atelier og blev arbejdsredskab?

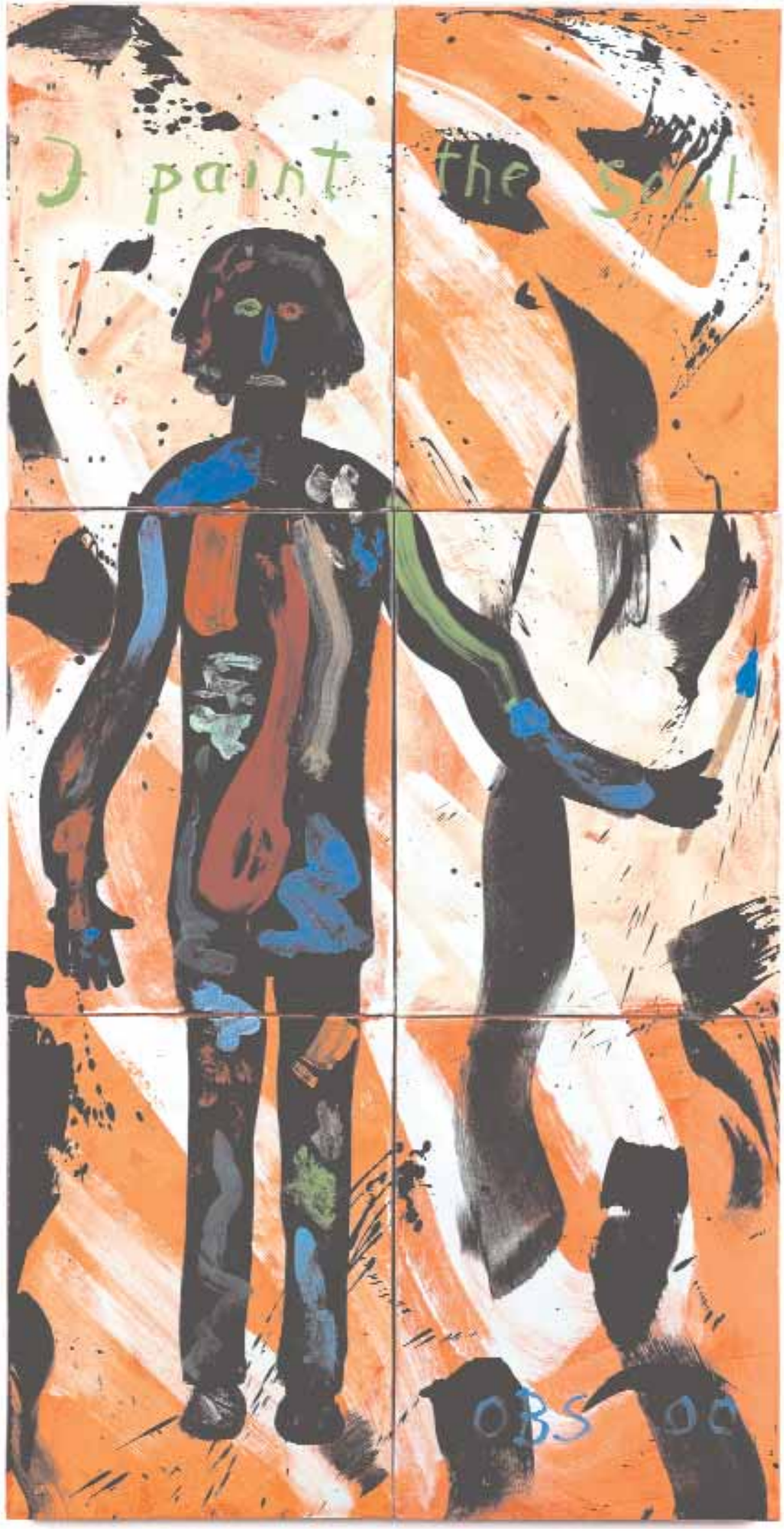
OBS:
De bedste tegneserier anser jeg for at være kunst. Først da Roy Lichtenstein malede forstørrede tegneseriebilleder i starten af 60´erne, blev mange opmærksomme på de kunstneriske kvaliteter ved tegneserierne. Min egen fascination af tegneserier går tilbage til min barndom og ungdom med Peter og Ping, Gyldenspjæt, Anders And, Prins Valiant, Tintin og Lucky Luke.
Da jeg i 2005 fik en computer med et maleprogram, vakte det min nysgerrighed, og jeg udnyttede den til en serie computer-billeder, som blev printet ud på lærred. I dag bruger jeg en Mac til billedfremstilling, og mulighederne udvides stadigvæk. Jeg anser den kunstneriske billedfremstilling og udvikling ved hjælp af computerteknologien for nærmest ubegrænset (s. 136-139).

Fortsættes side 130

Krukke, 2000, lertøj med begitning og glasur, h. 38 cm

Relief, 1999, lertøj med begitning og glasur, 50 x 50 cm, privateje

Relief, 1999, lertøj med begitning og glasur, 50 x 50 cm, privateje



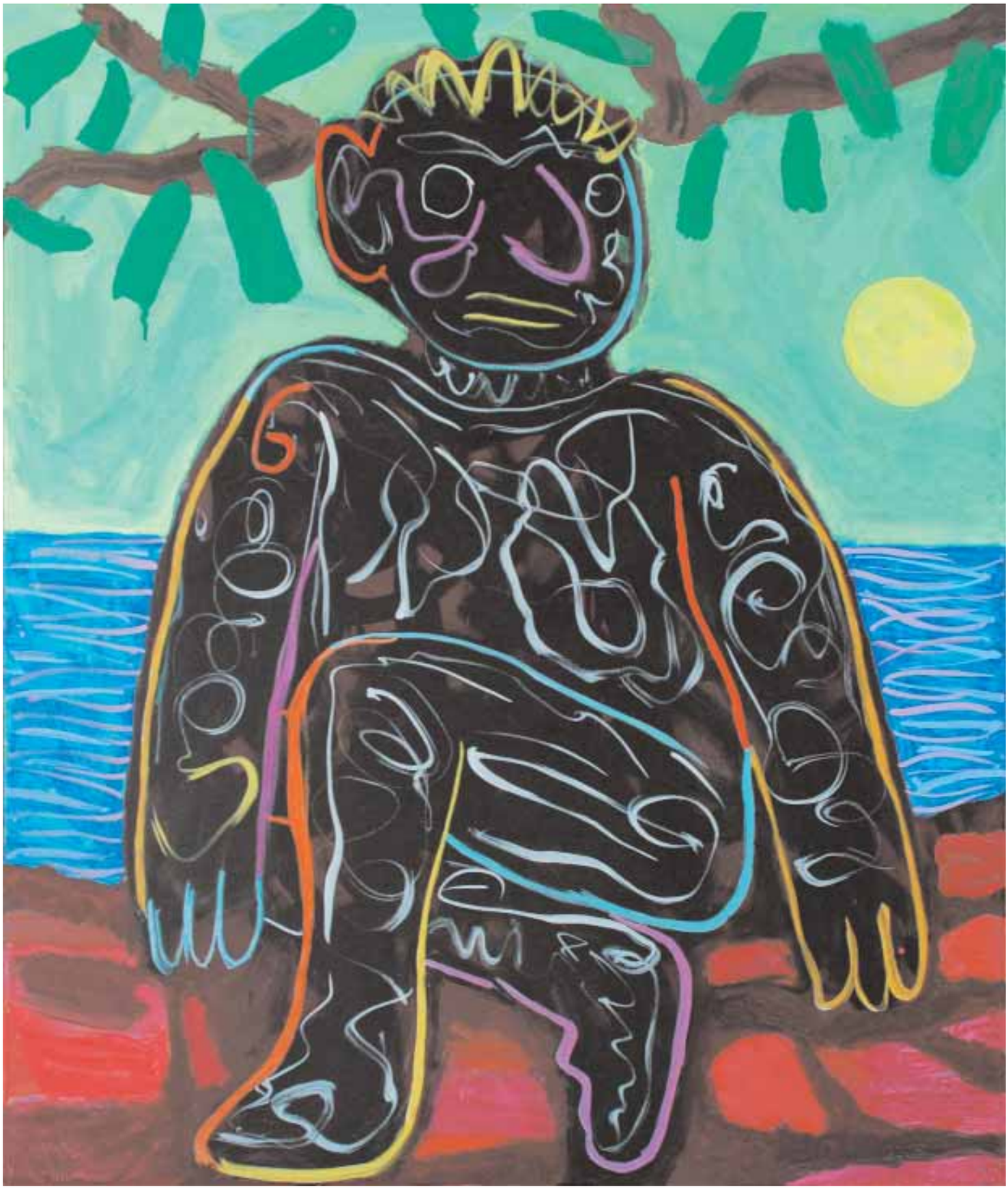
Relief, 2000, lertøj med begitning og glasur, 122 x 62 cm

Side 124: Krukke, 1999, lertøj med begitning og glasur, h. 36 cm, privateje

5 fade, 2000, lertøj med begitning og glasur, d. 33 cm

TARANTA

BARNET
SIGER TIL
MODEREN:
MOR MOR MOR
HVAD ER DER
MIN SØDE DREING
ØL
MARIN KEBY



Troll, 2005, akryl på lærred, 100 x 85 cm, privateje

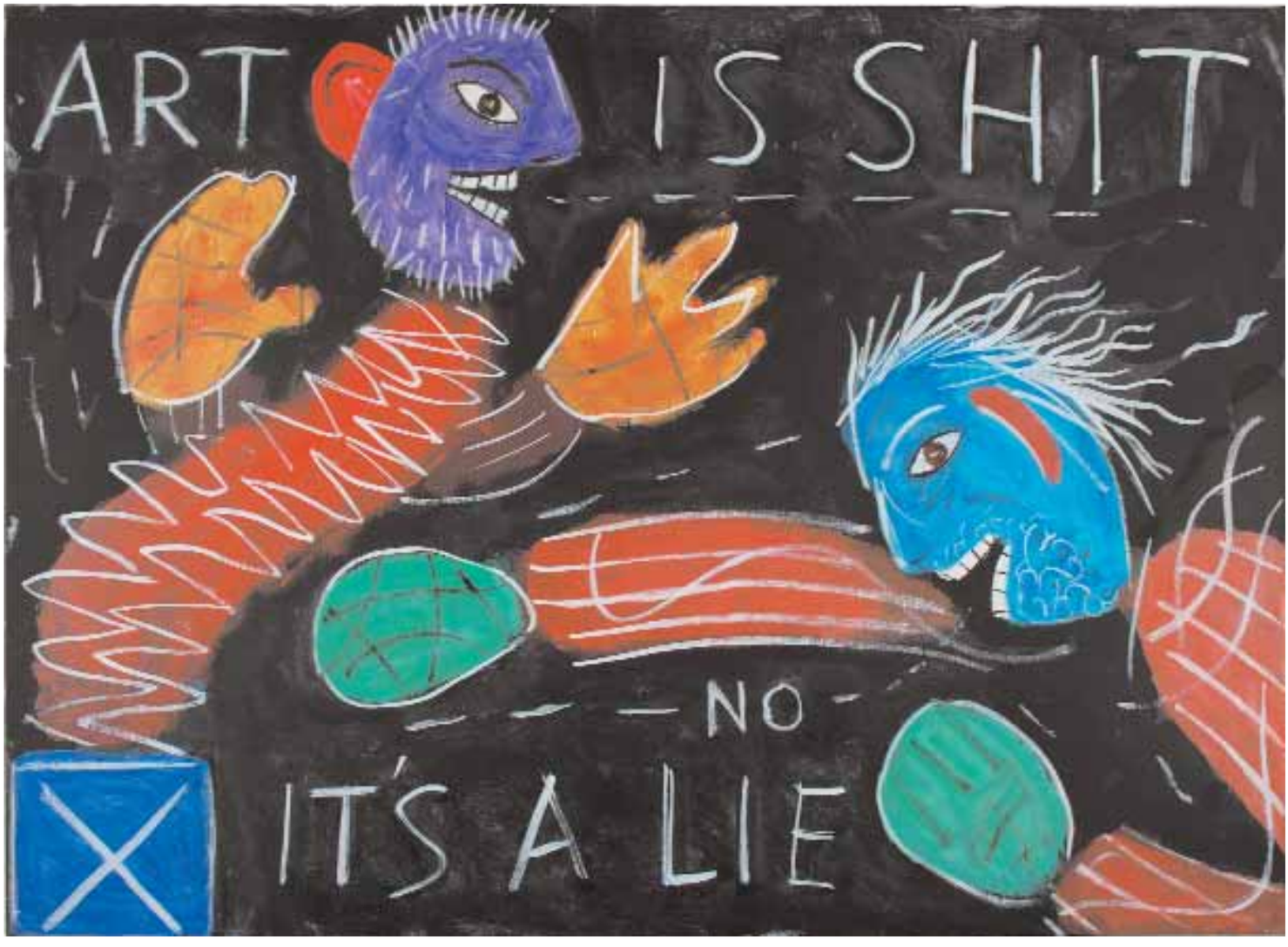
Untitled, 2004, akryl på lærred, 90 x 61 cm

Entertainment, 2004, akryl på lærred, 65 x 90 cm

Fantasi og intuition

PMH:
I dine forskellige serier og temaer kan man undertiden se, hvor din inspiration kommer fra. Bruger du fotografier, modeller eller tilsvarende som forlæg? Du skifter undertiden også malemåde. Hvorfor?

OBS:
Langt de fleste af mine billeder er fri fantasi, dog med reference til virkeligheden. Kun i to serier har jeg brugt direkte forlæg: I Rembrandt-billederne og Girls-serien (s. 114-115). Fiske-billederne er fri fantasi, omend enkelte fisk med lidt god vilje kan identificeres. Hos Rembrandt er det mest hans tegninger og skitser, som er udgangspunktet. Jeg prøver at forestille mig, hvordan han ville have malet, hvis han havde levet i dag. Girls-billederne er kompositioner lavet ud fra skitser, jeg tegnede efter levende model i 1997. I øvrigt er det de eneste croquistegninger, som jeg har lavet. På Kunstakademiet tegnede eller malede jeg aldrig efter model. Desuden har jeg malet nogle parafraser (s. 82-83) over Olaf Rudes maleri 'Forår', som hænger på Statens Museum for Kunst. Det er et billede, som jeg har elsket siden min barndom, hvor jeg havde et postkort af det hængende over min seng.
Da jeg havde malet fiske-billederne, og skulle lave en plakat for Danmarks Akvarium, valgte Arne Schiøtz (zoolog og direktør for Danmarks Akvarium 1964-96) 'Tropisk mellemspil' til plakaten, for, som

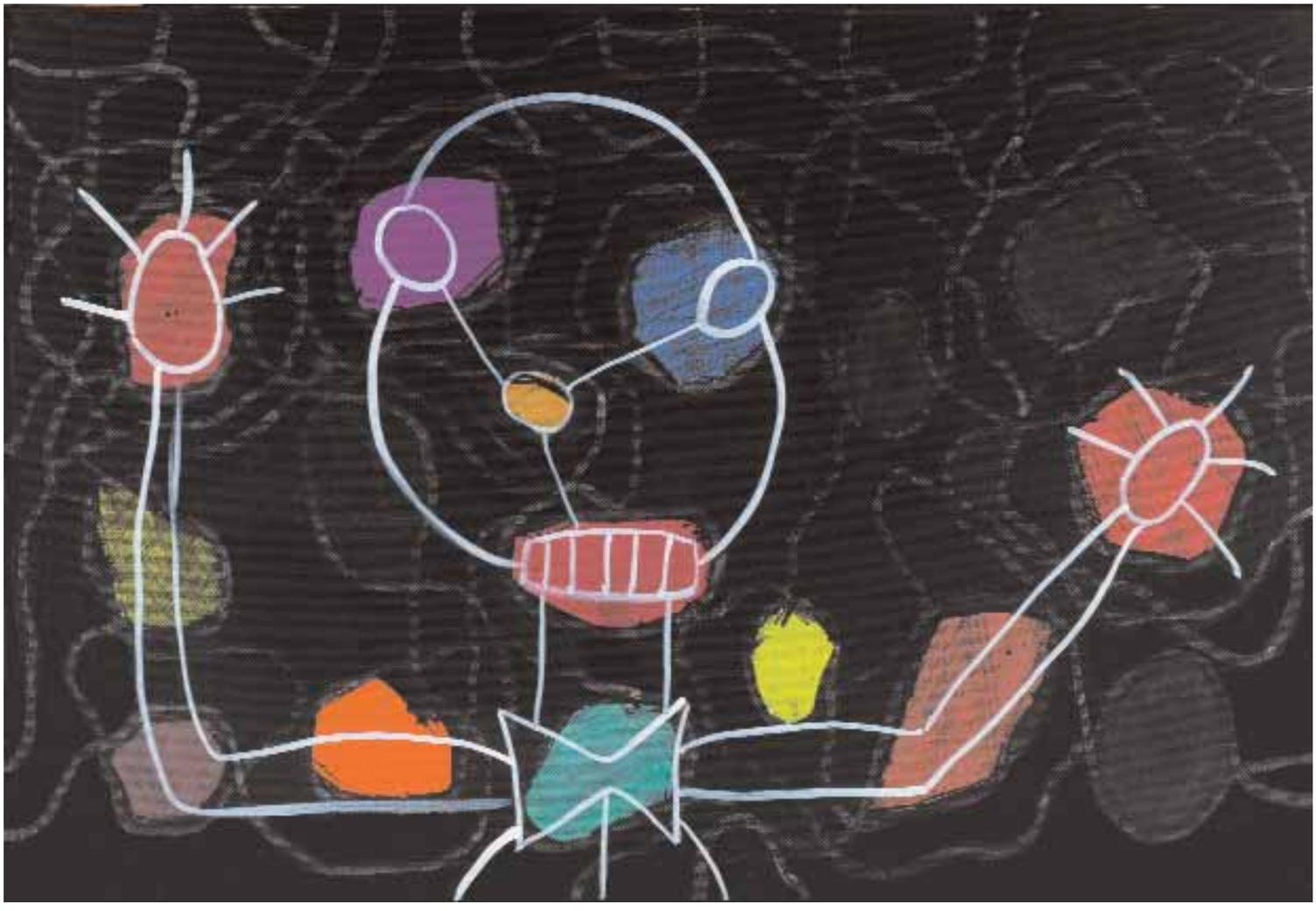


Dialogue, 2004, akryl på lærred, 97 x 135 cm

han sagde: ”Da ingen af dine fisk alligevel er korrekte, kan vi lige så godt bruge den rene og skære fantasi.” Bokse-billederne og de øvrige serier er også malet uden direkte forlæg.
Skiftene i malemåden hænger sammen med den proces og det eksperiment, det er at male. Der er ingen regler i maleriet. Man har kun sin intuition at stole på. Hvert billede søger sin unikke form, som kræver sin bestemte malemåde. Derfor må billedet gennemløbe en proces, hvor det mere og mere bestemmer, hvad der skal ske og ikke mindst, hvornår det er afsluttet. I maleriet vil nye informationer kunne akkumulere og fordre nye måder at gøre tingene på.
Jeg ser maleri som et visuelt udtryk for livet, som jo hele tiden forandres, i modsætning til døden, som er statisk. Begivenheder fra omverdenen, noget oplevet, noget drømt, noget set, musik, rejser og andre indtryk, sætter mig i gang. Hvis det ikke kan forløses i et enkelt billede, men må udforskes nærmere, kan et tema eller en serie opstå. Det ene billede trækker så det næste med sig, indtil temaet på et tidspunkt føles udtømt, eller noget nyt dukker op og flytter ens fokus. ’Modifikationerne’, som er malet med pensel og tusch på avissider gennem sommeren 1987, opstår på et tidspunkt, hvor jeg i maleriet mest arbejder med de rene farveflader uden synlige penselstrøg. Og i suiten ’From Dawn To Dusk’ (s. 148-149) veksler malemåden mellem spontane strøg, stænk, rene farveflader, foruden skrift og tegning.

Face The Trouble, 2004, akryl på lærred, 100 x 95 cm

Way Out, 2004, akryl på lærred. 98 x 80 cm

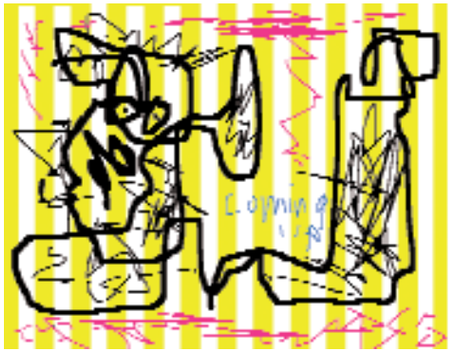


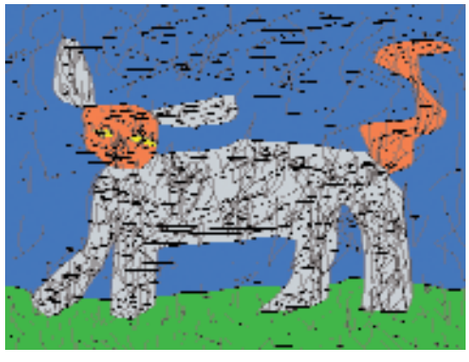
Untitled, 2005, akryl på lærred, 64 x 90 cm, privateje

Wise Guys, 2004, akryl på lærred, 90 x 70 cm, Glasaxe Kommune

PMH:
Vi har talt om kunsten lavet mellem 60´erne og så i dag. Og du arbejder jo stadig figurativt fabulerende. Føler du, at der er en kontinuitet mellem dine første lærreder – de billeder, du malede under indtryk af Cobra – og så de ting, du laver i dag?

OBS:
Jeg tror, der – på det ydre plan – er en forbindelse. Jeg har altid arbejdet med det koloristiske og billedets rytmik. Ligeledes er penselstrøgene igen synlige, hvor de føles nødvendige. Og som i min spontane periode lader jeg billedet udvikle sig under arbejdet frem for at planlægge det detailleret i forvejen, hvilket heller ikke er muligt. Det er selve intentionen, der er vigtig. Men herom er det vanskeligt at sige noget præcist. Det er derfor, man maler. Maleri er et sprog for øjet, som musik er det for øret. Det handler ikke så meget om, hvorvidt et billede er abstrakt eller figurativt, men om måden det er malet på, farvernes og formernes indbyrdes forhold, eller, med andre ord, om billedet som en helhed. Det er heri, at udsagnet ligger. Men om der er en kontinuitet, ved jeg ikke. Herom må billederne selv fortælle.

FORGOTTEN


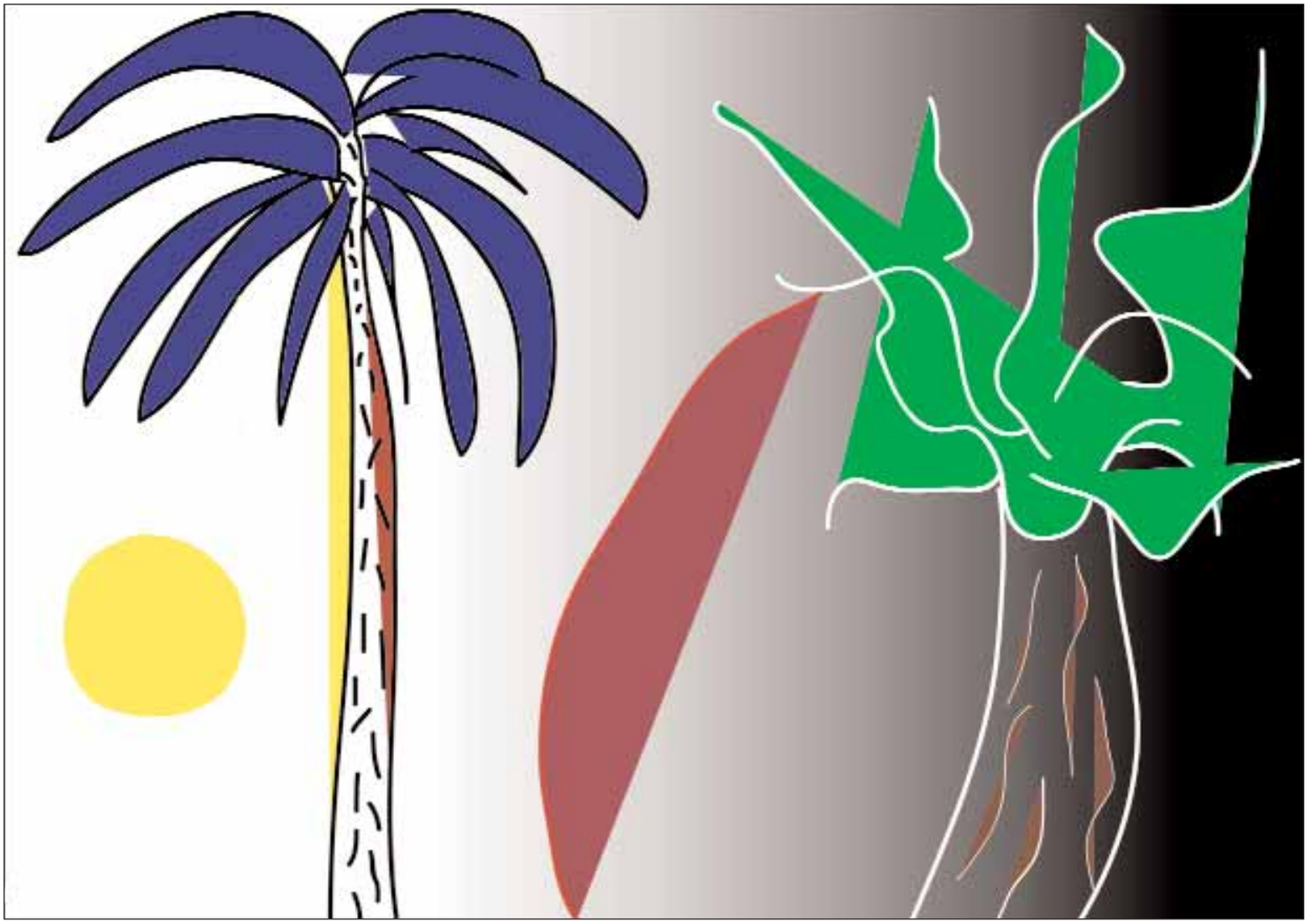


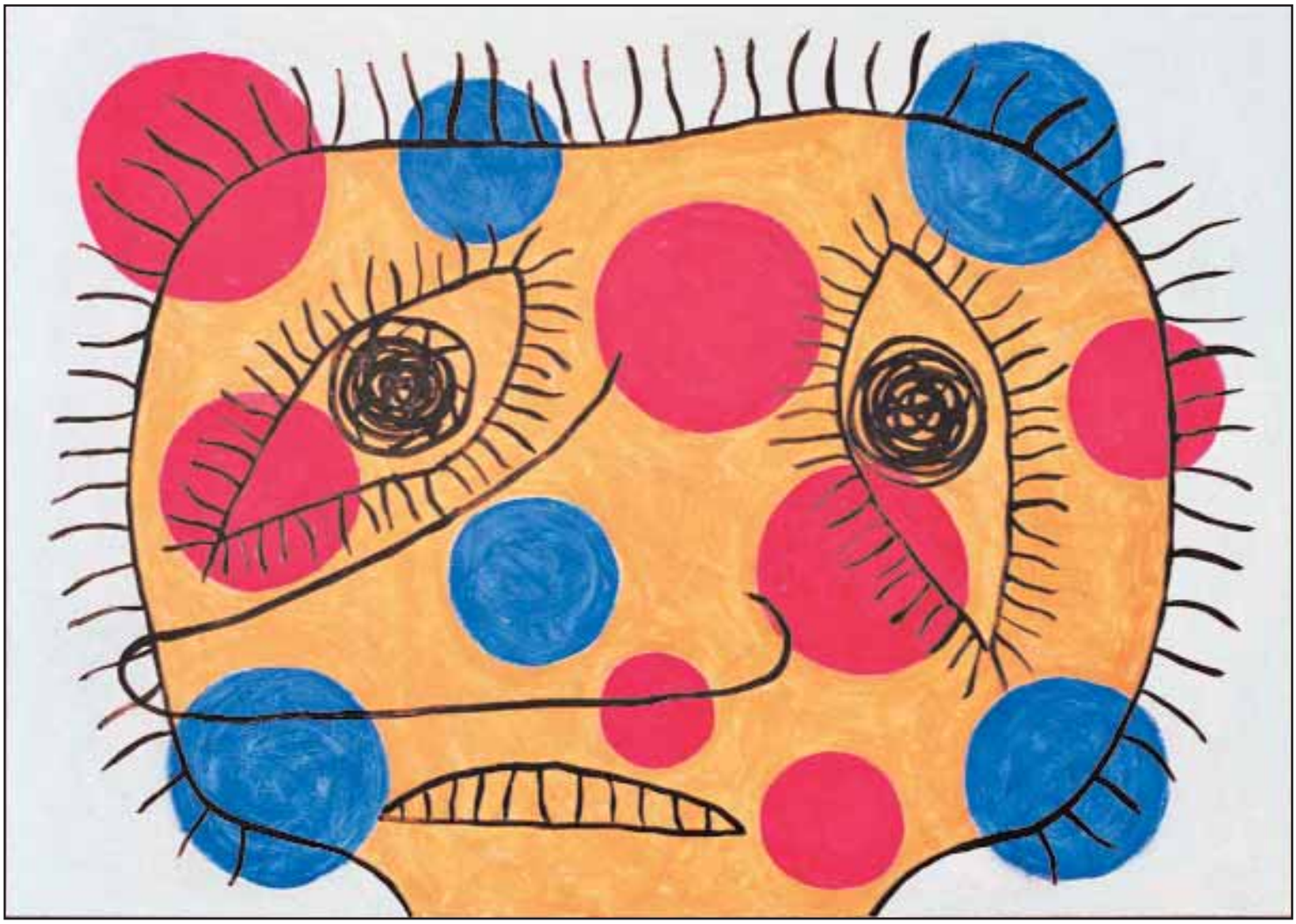
Computer-billeder, 2005, print på lærred, 34 x 43-47 cm

Beast

Side 136:
1. række: Forgotten, Coming Up, Shower
2. række: Truth, Angry, Mask
3. række: Rose Caput, Bear, Roller Girl
4. række: Beauty, Illusive, Gray Cat
5. række: Appassionata, Figurations, Grey Square

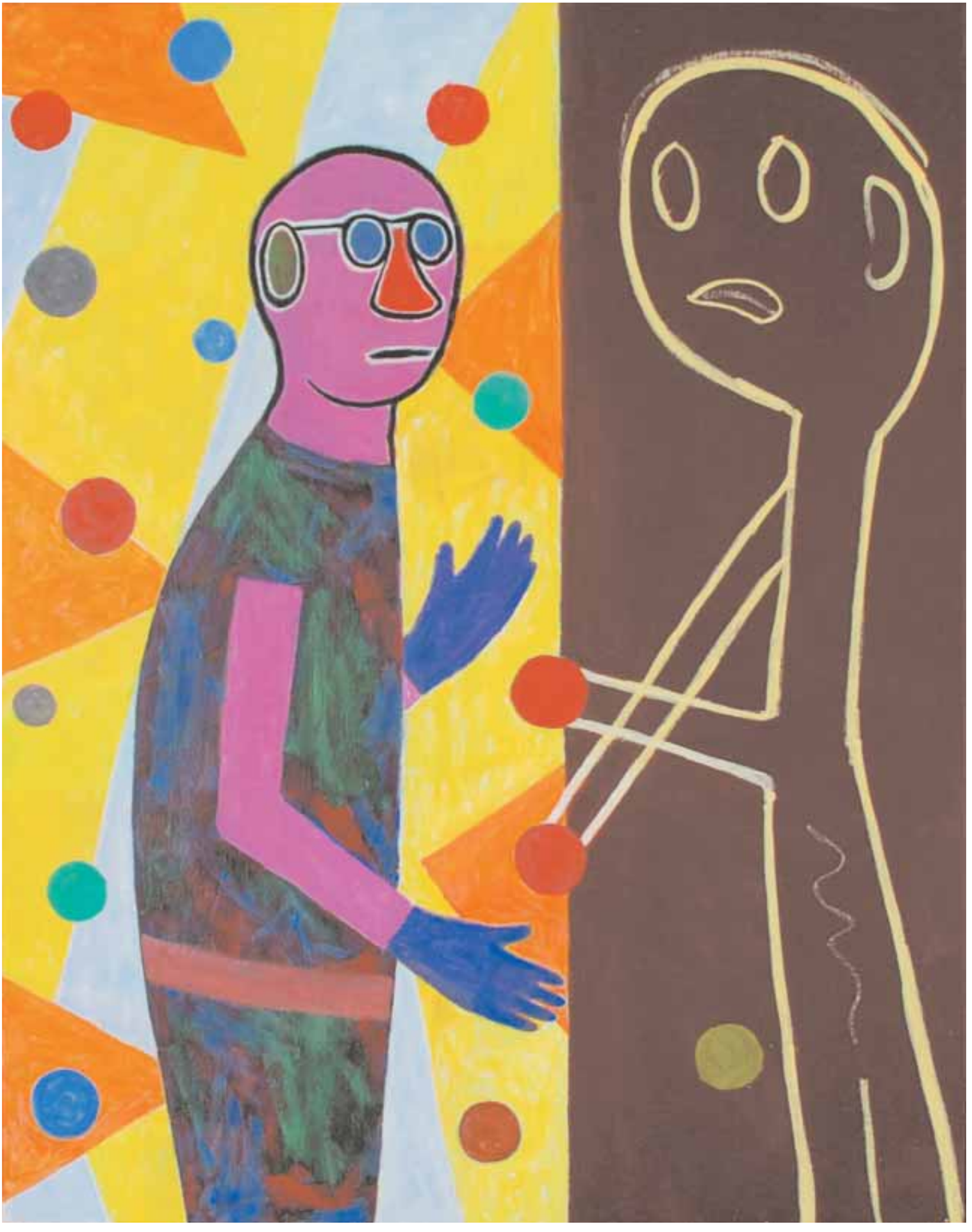
2 x Uden Titel, 2007, Computer-billeder





So What, 2005, akryl på lærred, 75 x 100 cm, privateje

Connection, 2005, akryl på lærred, 135 x 94 cm



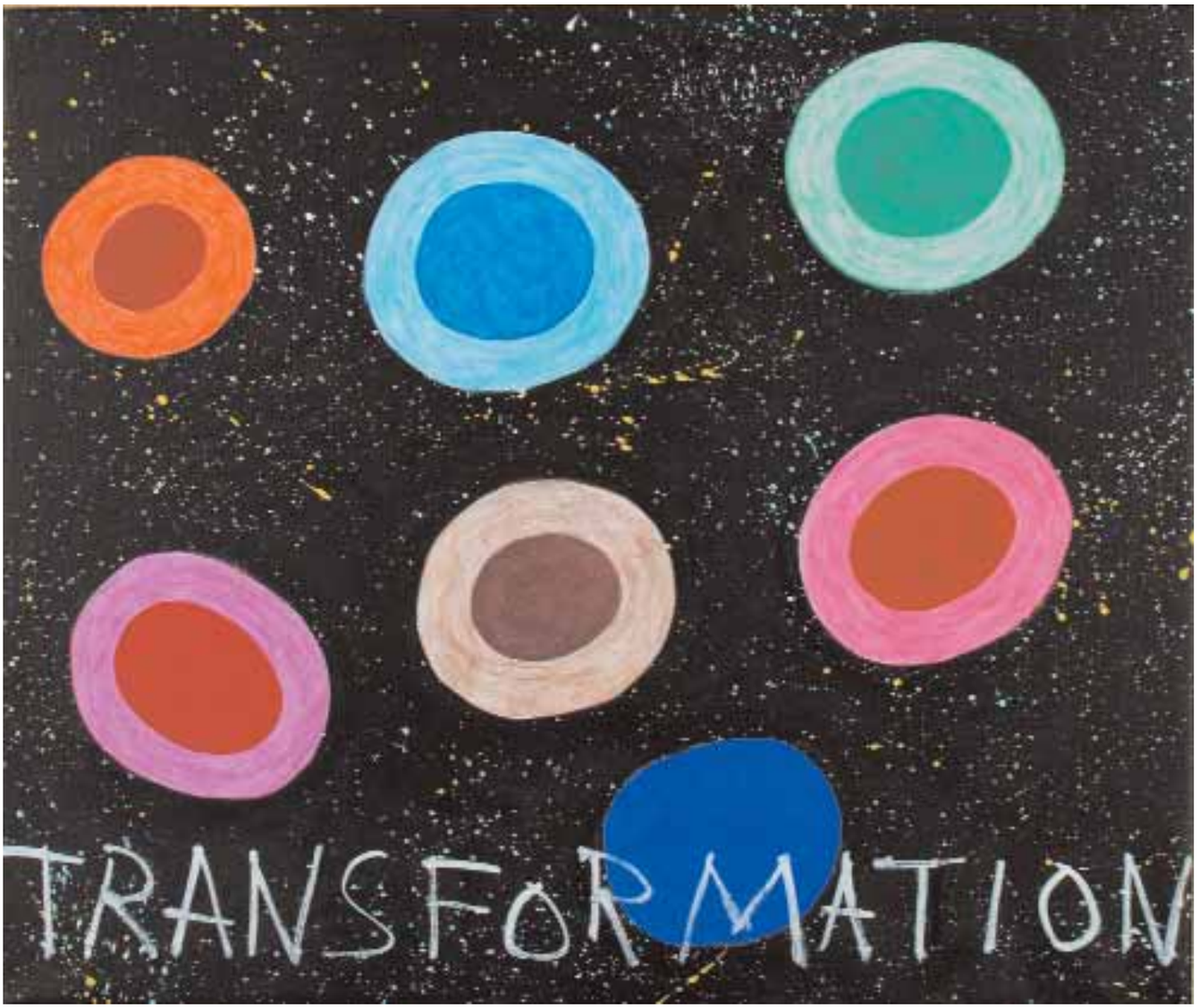
Miss Cat, 2007, akryl på lærred, 70 x 95 cm

Hola, 2004-2008, akryl på lærred, 95 x 75 cm

To The Point, 2010, akryl på lærred, 60 x 40 cm

Almost, 2010, akryl på lærred, 60 x 40 cm

Formation, 2010, akryl på lærred, 51 x 60 cm



The Milky Way, 2008, akryl på lærred, 30 x 30 cm, privateje

Universe, 2008, akryl på lærred, 30 x 30 cm, privateje

Sueno, 2008, akryl på lærred, 30 x 30 cm, privateje

Uden titel, Berlin 2008, filtpen, 30 x 21 cm

Side 146:
Tree, 2010, akryl på lærred, 100 x 70 cm

Side 147:
Trees, 2010, akryl på lærred, 100 x 70 cm

Notater om kunst:

Kunsten udspringer af livet og rummer samtidigt et opgør med den forgangne kunst.

Det drejer sig om ud fra det oplevede at gøre billedet bedst muligt.

“Hvo intet vover – intet vinder”, har højeste prioritet i maleriet.

Det er nødvendigt at lytte til, hvad billedet kræver. Jo mere følelsen styrer processen – jo mindre det er nødvendigt at lade forstanden gribe ind – des bedre.

Kunst er at udnytte nuet, der aldrig gentager sig.

Du kan ikke lave et billede på viden alene. Spanierne kommer kunsten nær, når de taler om duente.

Et gran af vanvid er befordrende for den skabende proces.

From Dawn To Dusk, 2009-2010, akryl på lærred, 60 x 390 cm

Uden titel, Berlin 2008,
filtpen, 30 x 21 cm

Uden titel, Berlin 2008,
filtpen, 30 x 21 cm

Oplevelsen af kunst er at åbne sig for den – som at høre musik. Så går den lige ind i sjælen uden om forstanden.

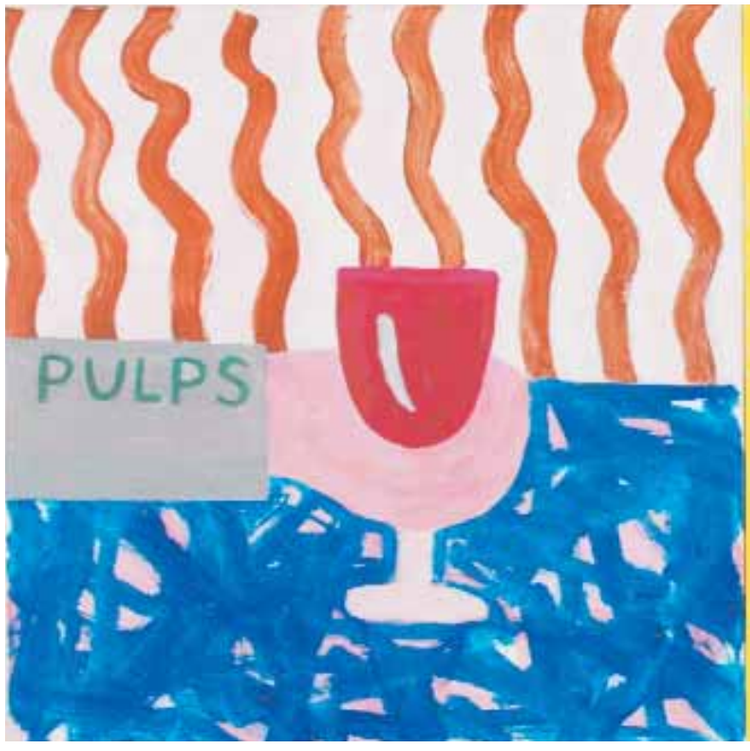
Så en solnedgang over en mark i Sverige. Lyse nætter i juli. Det særlige var nogle kæmpestore mørkegrå skyer, der som levende væsener forandrede udseende, mens de bevægede sig langsomt mod syd over aftenhimlen. Det var visualisering i opbygning og afprøvning af form. Abstrakt form.

Kunst er at bevæge sig ud over det kendte, få fat i noget nyt – noget man ikke kender – men som føles rigtigt.

At studere hvordan farverne påvirker hinanden er altid lærerigt.

At male er at udnytte det oplevede, tilfældet og sin viden i forening.

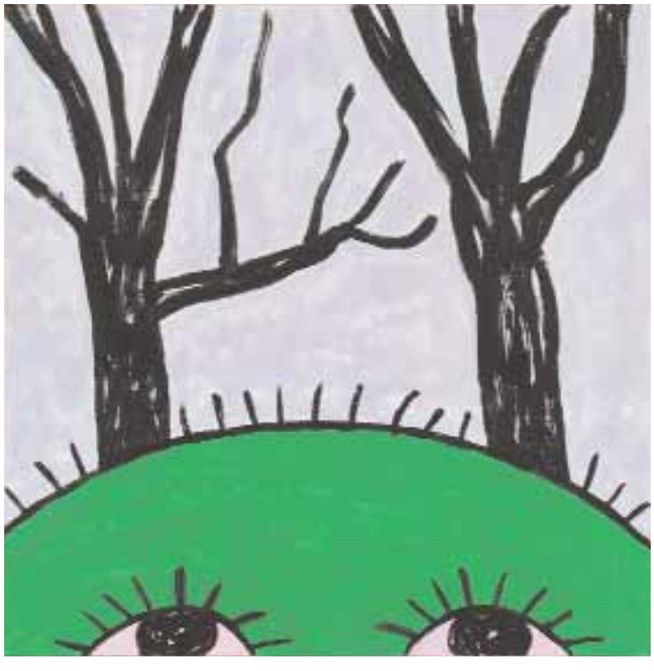
Det er tonen, stemningen, følelsen, som udgår fra værket, der er vigtig.
Heri findes det kunstneriske udsagn.



Pulps, 2010, akryl på lærred, 40 x 80 cm

Side 151: Salud, 2010, akryl på lærred, 95 x 75 cm

The Hill, 2010, akryl på lærred, 30 x 30 cm



Stilen må underordne sig det, man vil sige.

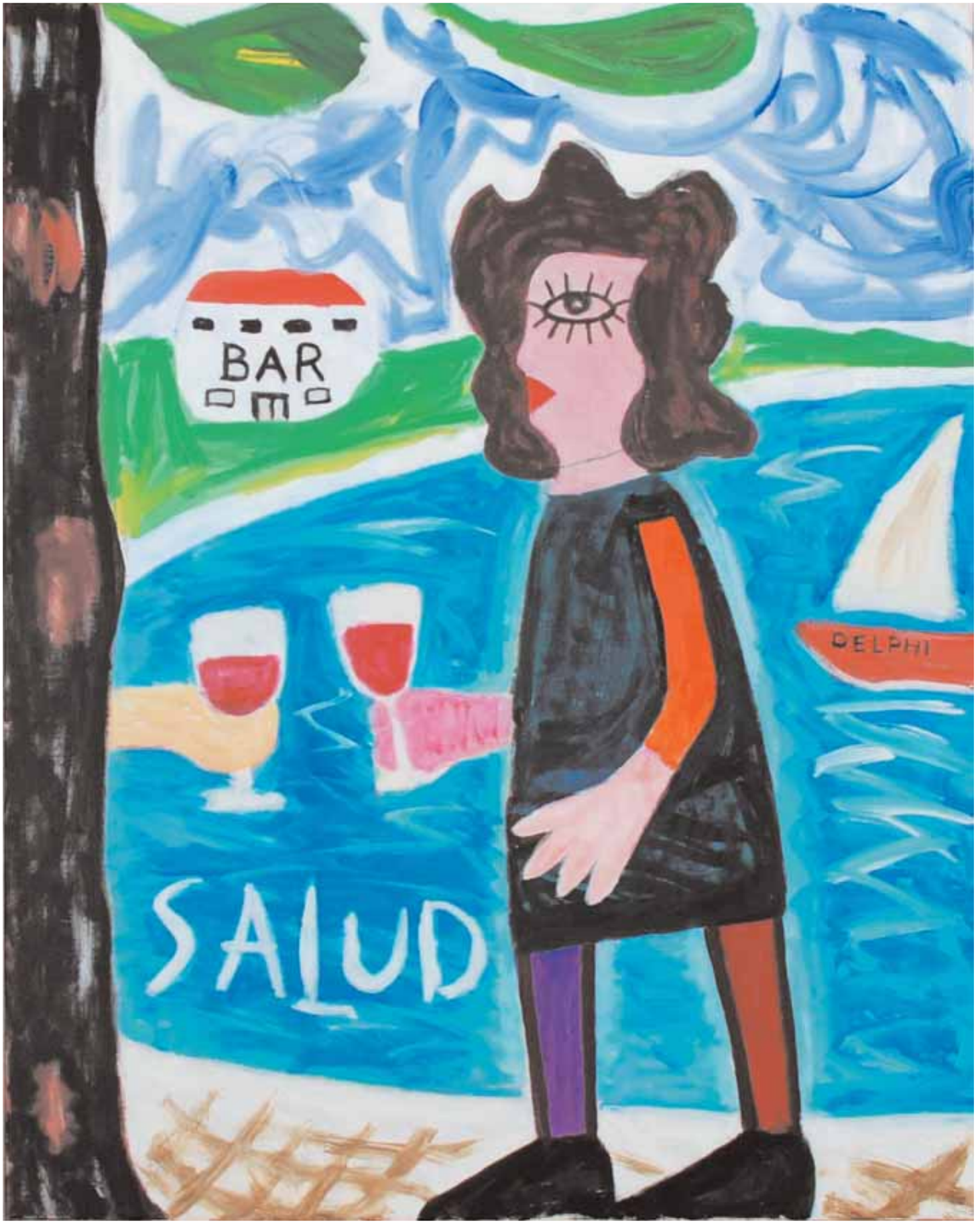
Det uoplevede, det usansede er kunsten uvedkommende.

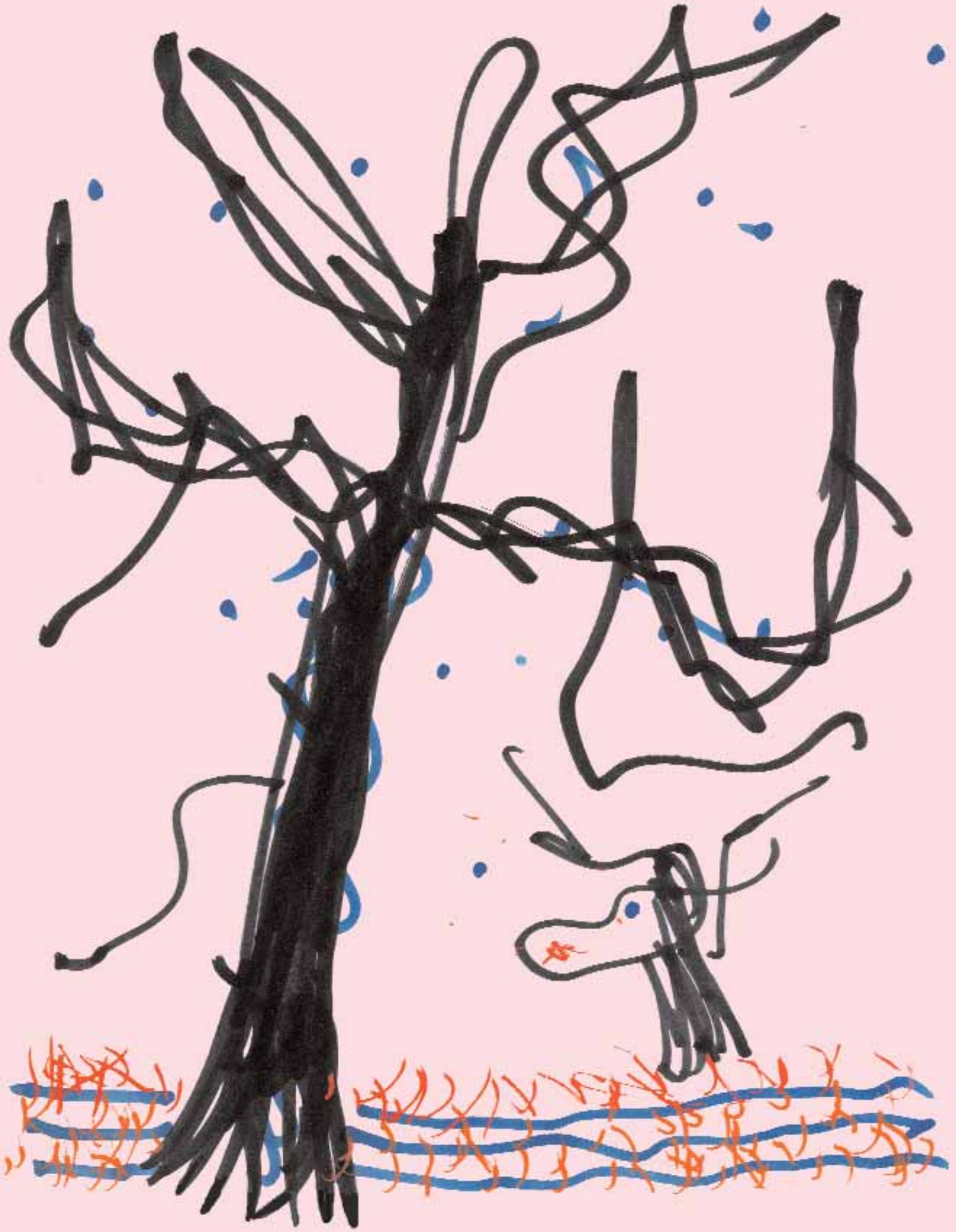
At tegne er at lade blyanten registrere indskydelsen, idéen og fastholde visionen.

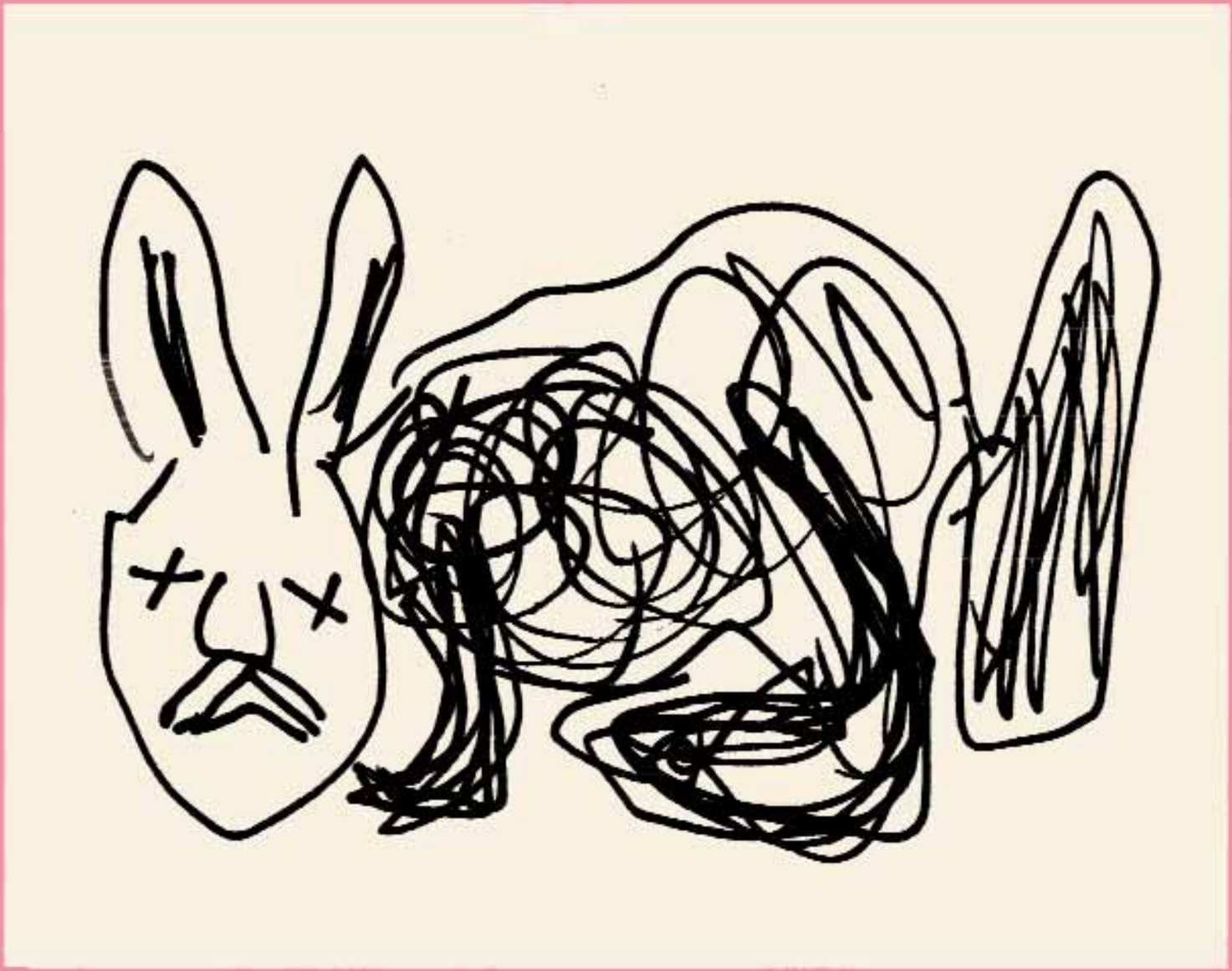
Det er vanskeligt at bedømme et billede man lige malet. Umiddelbart kan man måske lide det. Senere viser det sig måske, det ikke holder. Det kan også være omvendt. Man må vente og se.

Når jeg cykler eller går i naturen, kommer idéerne.

Ole Bach Sørensen


BAR
DELPHI
SALUD



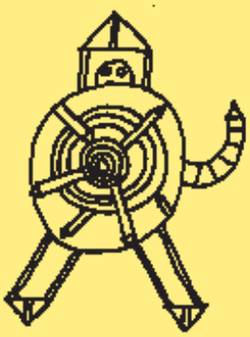


ENGLISH SUMMARY BIOGRAPHY PHOTOS FOTOS

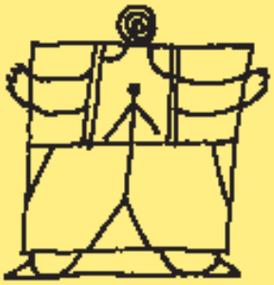
English Summary

Three words immediately come to mind when you look back at the works of the Danish painter Ole Bach Sørensen. One is receptiveness. The second is pluralism. And the third is mobility. These words or qualities are characteristic of the artistic positions that Ole Bach Sørensen has chosen to identify with, and when combined they form the coordinates of his collected works. Furthermore, there is an inner coherence in these qualities. They substantiate each other and determine each other as receptiveness towards the world, make artistic diversity, take shape, and by preserving his receptiveness towards the world and the will to pluralism the artist will keep moving on. Without receptiveness neither the eye nor the awareness would be receptive to all the impressions which are synonymous with diversity. And without these two there would be no movement towards new expressions.

Ole Bach Sørensen has been active in painting, drawing, graphics and ceramics for almost fifty years. All those years, and the events that have either shaped the years or been their consequence, have left their mark. That mark is also a signature, and an artist is never alone in making the signature on his finished work. The era that shaped him and made him its own will leave its own signature, albeit in a more indirect way than the artist himself. No modern artist can create his work in an absolute vacuum. It is no longer possible for anybody to hide in any natural way, and it is equally impossible to isolate oneself from events outside the work itself.



Since the beginning of the 1960s Ole Bach Sørensen has experienced a development reflecting a diverse range of influences, impulses and temptations, with a stamp of their time. As a consequence of this his production falls into a number of different and therefore separate periods, each with its own teeming display of pleasures to the eye.



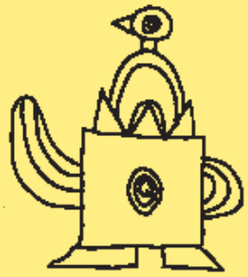
Stylistically he never stopped for long as if to show his audience that he had come to the end of the road, to where he wanted to be, as if there were no further tempting or necessary stations ahead. Whatever the driving force, be it receptiveness, curiosity or restlessness, the need for new challenges has kept him going, has made him restless and has made him break up again and again. In retrospect one may sometimes wonder why he did not stay a little longer in some of the places where he made a stop, why he did not just settle down in the concrete universe where he found himself, and why he did not just start painting an exuberant series production. Had he, for example, in his paintings extended his inspiring sojourn at the bottom of the sea where he, so to speak, dived down for a short period around 1980 in order to form a pictorial pattern of various fishes, he would have found a standpoint that many would have envied. But he wanted to move on. The next stage on the road was always a greater challenge than the present one, perhaps because it held the potential of something unknown and unexplored.

Those of us who know Ole Bach Sørensen and have tried to keep up with him all the way have had to move with him as well. This eternal break-away from an artistically fixed address is quite characteristic of the generation of painters who might be Ole Bach Sørensen's children, maybe even his grandchildren. With them addresses are often changed. With his own generation, however, the urge to break away is less characteristic. Among his peers he has been a loner and an outsider. That explains why he has stayed out of the artists' groups, which have in themselves functioned as the official stamp of approval on their regular members. In the sixties his works could be found in the Summer Exhibition, the Easter Exhibition in Aarhus, the Charlottenburg Spring Exhibition and the PRO. For a number of years until the middle of the seventies he belonged to the circle that met at Nik's Painters' Farm at Viby Sjaelland. For twenty years, from 1970 to 1990, he was a member of M59, the painters' association of 1959.

However, over the past twenty years he has mostly worked alone. Actually, he has always been on his own even when he was a member of an association. Wherever he has shown his worth, separately or as a member of a group, he has not borrowed any profile. His profile was something he himself had to procure through his work in front of the easel. All the way through he has been a painter who would be recognized by the work itself. And that again means that only the diversity, the teeming diversity, was able to define his standpoint.

It is not obvious from Ole Bach Sørensen's early works that he studied at the Experimental School of Art in 1961-62. Neither did the following seven years at the Copenhagen Art

Academy leave any typical traces. The truth is that as early as 1961 he started painting in the abstract expressionist style, usually associated with the Cobra Movement. It was a stylistic statement which is outwardly as imaginative as it is colourful. However, in the long run the real world – the world of objects – was too tempting and too urgent for him to stay with the abstract painting. He wanted to move on and be in continuous dialogue with the flow of events. What he kept was his typical strong palette. An artistic expression cannot hide behind something approximate and indefinable. A good painting must be a clear signal – manifestly there for the eye to see.



The artist Ole Bach Sørensen has never been any good at speaking with many voices at the same time. He would rather say something disarmingly simple and straightforward. In the latter half of the 1960s he opened up to a clear figuration which he has varied indefinitely since then, but never totally left. The topics of this figuration have never been missing. At first there were the sea and stone paintings, which were kept in a pop-art like figurative language and in which zoological elements from particularly the sea were explored ornamentally and decoratively on the surface. It was an artistic dialogue in a simplified figurative language which became manifest in varying colourful disguises. Topics like 'caryatids' and 'peace paintings' followed after the ornamental sea and stone paintings. The fact is that again and again Ole Bach Sørensen has moved and renewed himself, among other things by never raising an artificial barrier between classical art, so-called 'high art', and what we call 'low art' despite the fact that this latter world of images has obtained a far higher position in our everyday lives through advertising, cartoons etc. He has made modifications on old newspapers and settled accounts with boxers in the ring, but he has also bowed to Rembrandt. Technically he has not stopped at paintings; he has incorporated ceramics in his language, as well. At times he has even been ahead of development by including elements such as cartoons and computer technology for inspiration. And he has thus posed the question, whether art does not always necessarily come into being on the premises of its own time.

A work of art always tells at least two stories. It is, however, impossible to draw a natural line between these two stories. They flow together and merge into one another.

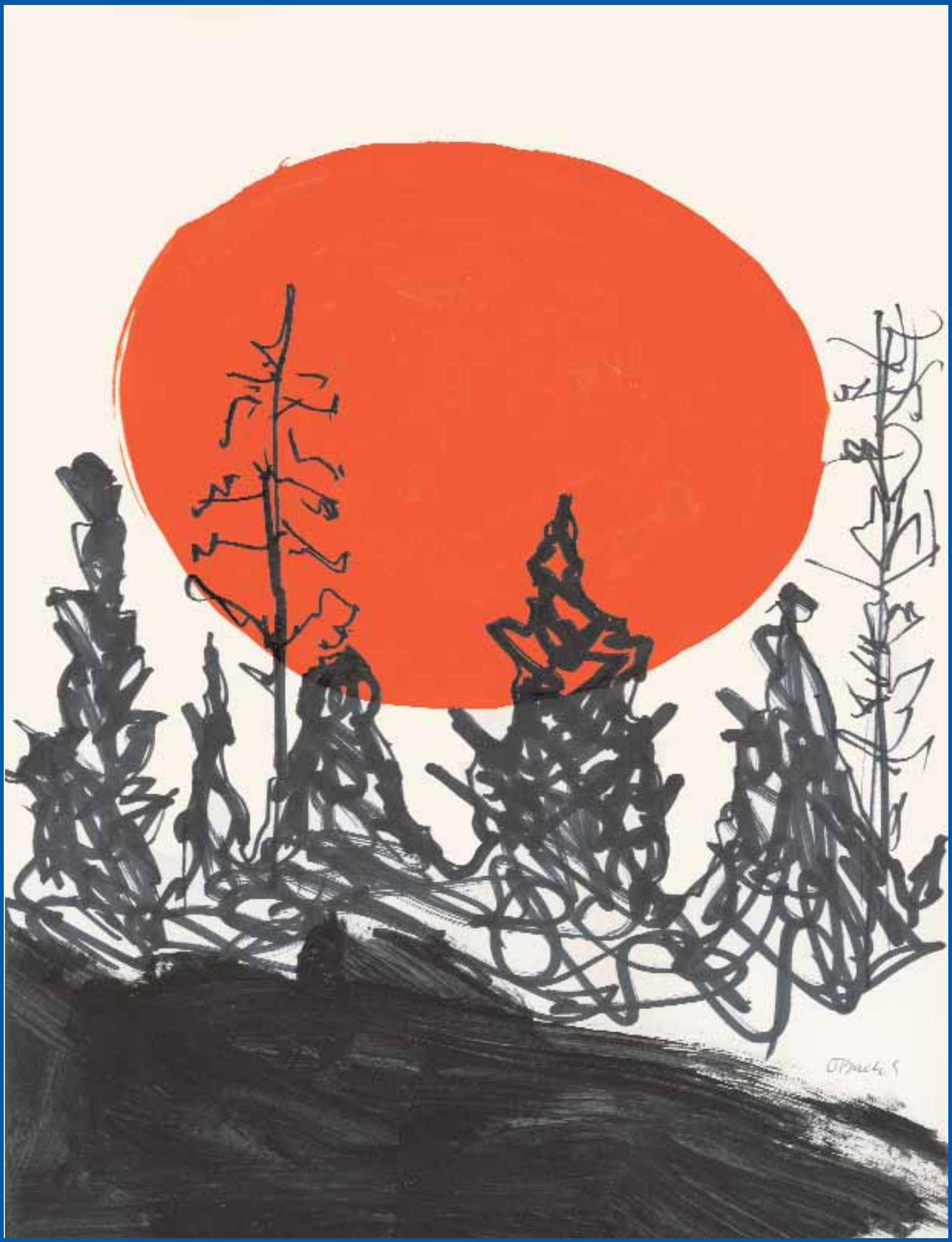
One story is related to the artist and his background, his inspirations, intentions and ambitions.

The other story is related to the works of art themselves, their order of appearance, their differences and their context as we take a step back and try to see them at a distance and in the perspective that goes with the greater distance. The two stories – of the artist and of the works – interweave across the timeline which forms the history of art as well.

When a painter like Ole Bach Sørensen takes stock in his work it is not only in order to measure his productivity. The purpose is not to review all the paintings, drawings, graphic works and ceramic works he has produced at various times of his life and under the influence of various impulses. He also looks back at the complexity of the time he has lived through in his own art and which he has allowed to challenge, inspire and lead him. In his work he constantly received and adapted the influences, so abundant during his time. And he did so in such a vivid manner simply because he could not let them alone. He did not have a choice. What presented itself to be examined and tested was always a greater challenge than what he knew and mastered.

This is why the story of Ole Bach Sørensen's art through all these years tells us far more than his personal history of art. It is also the story of the controversial complexity of an era. That era covers the past fifty years, from the beginning of the sixties till the place in time where the artist is today. The work of Ole Bach Sørensen, his paintings, drawings and other work, thus becomes the frame of reference for our view of history and for reliving it on artistic premises.

Peter Michael Hornung



BIOGRAPHY

1940
Ole Bach Sørensen, born on 3rd July 1940 in Copenhagen
Parents: Nina Sørensen, 1915-2004, née Lefeldt in Omsk, Russia, and Aage Bach Sørensen, 1912-2005, born in Copenhagen.

1947
Starts primary school at Amagerbro School, Copenhagen

1954
Cuts figures in wood and works with linocuts.

1955
First paintings at Mosede Strand, where the family has a summer cottage.

1956
Starts upper secondary education at the Schneekloth Grammar School. Plays the baritone sax and starts a jazz band with friend Niels Jørgen Nordbøge.

1959
Leaves grammar school with A-levels in mathematics. Law studies at Copenhagen University 1959-61.

1960
Moves to 'Ballonparken' in Amager. Starts serious painting.

1961
Spends summer in Paris. Visits art museums and galleries.
Forms a commune at Christianshavn together with the painters Peter Nyborg and Erik Gram-Hanssen.
Accepted at the Experimental School of Art.
Debut at Kunstnernes Efterårsudstilling, Den Frie (the Danish Artists' Autumn Exhibition), Copenhagen.
Spontaneous-abstract paintings, 1961-64.

1962
Travels to Greece for two months with Ella Juul Jensen. Marries Ella. Accepted at the Schools of Visual Art. Co-founder of Pro. Starts playing the guitar together with Christian Sievert.

1963
Travels to Nice and Paris. Visits, with Ella, the sculptor Robert Jacobsen at Courtry. Meets Walasse Ting. Paints some paintings at Ting's studio in Paris.
Knud W. Jensen, Louisiana Museum of Art, buys a painting.

1964
Decorates a wall in Harsdorff's Palæ, Kgs. Nytorv, Copenhagen. Sells to the New Carlsberg Foundation.

1965
Buys a farm cottage by the Suså stream in Mid-Zealand near the village of Alsted.

1966
Renovates the cottage and adds a studio. Moves in with wife Ella.

1967
Completes a glass mosaic for the youth village in Rødovre. Sale of works to Statens Kunstfond (The Danish Arts Agency). Birth of daughter Malene Bach.

1968
Attends lectures by Otto Norn at Copenhagen University on Romanesque fresco paintings in Danish village churches.

1969
Travels to Sicily with the Schools of Visual Art. Begins the "Sea and stone paintings" after a trip to Småland (Sweden). Divorced.

1970
Study trip to London. Visits the artist Menashe Kadishman in London. Joins the artists union of M59

1972
Tiger compositions - caryatids, 1972-74.

1974
Trip to Lapland in June-July.

1976
Sells the house at Alsted and buys a closed-down farm at Plessen's Common near Lorup wood by Sorø.
Publishes a booklet of drawings. Moves into a flat at 229 Jagtvej, Copenhagen Ø.
The series "Peace – how wonderful", 1976-79.

1980
Fish paintings 1980-81.

1982
Art dealer Finn Falkersby and Ole Bach Sørensen arrange the exhibition 'Figurative Fabulanter' at the Nikolaj Church, Copenhagen, at Vejle Art Museum and at the Himmerland Art Museum.
OBS exhibits the series 'Situations', 1982.

1984
The art critic Virtus Schade writes a book about Ole Bach Sørensen.
Sells to the Danish Arts Agency.

1986
Scholarship from the Danish Arts Agency.

1987
Poster for the Denmark's Aquarium.
Modifications (Indian ink on newspaper pages).

1988
Decoration of the community building at Højvangsparken, Rønne, for the Danish Arts Agency.

1990
50th anniversary exhibition at the institute of Contemporary Art, Overgaden, Copenhagen.
Completes two posters: 'BETTER LIVING' and 'FOR NATURE' for FDB (Danish Coop).
'Conquistadores', 1990-92.

1993
Study trip to Amsterdam (Rembrandt and van Gogh).
The series 'Rembrandt paintings', 1993-95.
Moves into a studio flat at the 'Artists' home' at 143,4, Gothersgade, Copenhagen K.

1997
Girls, 1997-98.

1999
Works periodically with Kähler Ceramics at Næstved until 2005.
Completes, among other things, a ceramic frieze of 240 x 375cm, which Næstved Municipality buys for the Holsted School.

2004
The series 'Rumble in The Jungle'.

2005
First computer compositions. Continues exploring the computer for the production of visual arts.

2008
Cosmos series, 2008-10.
Publishes the booklet 'Träumereien'.

2009
'Trees', 2009-

Ole, 1962

Deltagerne i udstillingen på Niks Malergård, august 1974. B.T. 5. august 1974

August-udstillerne i Midtsjælland. Fra venstre Jens Peter Helge Hansen, Niels Voigt Steffensen, Magnus Hoff, Lene Wiesberg-Hansen, Peter Hansen og Ole Bach Sørensen

Ole springer i vandet fra Mosede havn. Erik, hans lillebror, nederst, ca. 1954

Forældrene Nina Sørensen og Aage Bach Sørensen, ca. 1940

2. mellemskoleklasse på Amagerbro Skole med deres klasselærer Thorvald Rifbjerg (Klaus Rifbjergs far), 1953. Ole i 2. række nr. 2

Maleren Ebbe Dyre Jarner, Ole og maleren Erling Jørgensen, 1964

Ole og guitaristen Christian Sievert, 1971

Ole, 1964

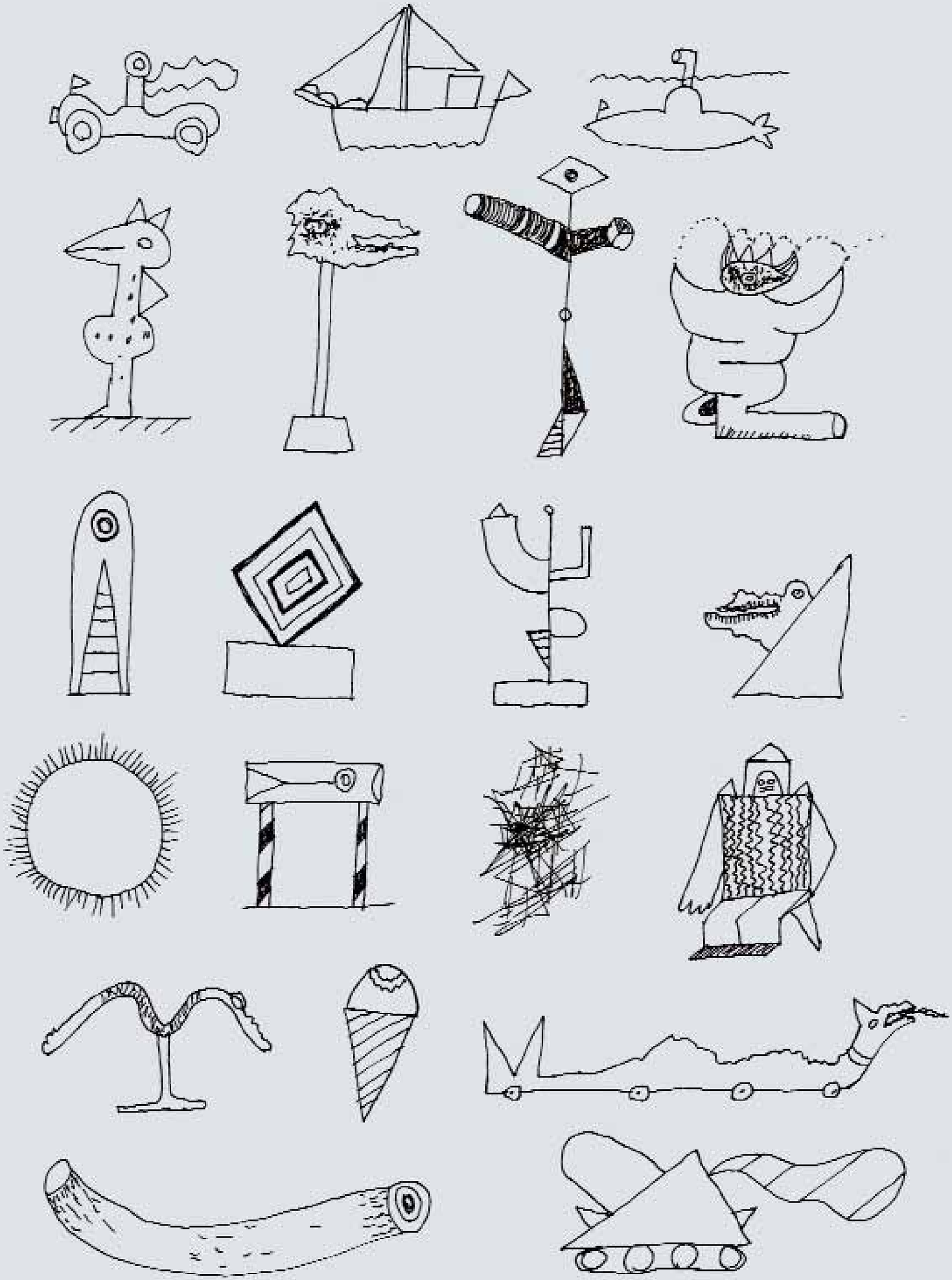
Huset, Alsted, 1975

Ole, 2000

Ole, Svend (en ven) og Erik med deres tamme firben, 1953

Virtus Schade læser op af sin bog om Ole Bach Sørensen på udgivelsesdagen, 24. oktober 1984

Vibeke Banke, Ole, Kurt og Else Trangbæk.
Fernisering i Galerie Zenit, København, 2010.

Ole og maleren Preben Jørgensen foran Jagtvej 229, København Ø, 1984

Ole og hans datter, billedkunstneren Malene Bach, til fernisering på Oles udstilling i Skovhuset, Værløse, 1987