

Patrik Entian

Trondheim Kunstmuseum

4

Preface

Pontus Kyander

6

Maleriets tid

Patrik Entian

13

The Time of Painting

Patrik Entian

46

Biografi / Biography

48

Kolofon / Colophon

Preface

If there is “guilt by association”, there should also be “relationship by coincidence”.

But coincidences can be instrumental. To simplify matters to the extreme, you could say that Geir Harald Samuelsen’s works in his exhibition *The Optimal Grip* relies on touch – they are not primarily tactile, allowing or inviting touch, but tactual, arising from touch. His video works and relief drawings (sculpted with his chalked fingers on large coloured sheets of paper) use the activities of climbing and mountaineering as means to investigate the overarching relationships between touching, exploring, making and observing. But observation comes – as I see it – after the action, it is a final phase, not a fundament of the making. In that sense, it is a reversal of the usual processes in art-production.

Patrik Entian seems to come from an entirely different end in his exhibition *Looking South – Looking for Painting*. His paintings are definitely based on observation, and however tactile – inviting touch – some of his works might appear, their real-world reference is video photography from a remote observation post in Antarctica. A lone camera is standing as a forlorn outpost of a civilisation that could in fact disappear without the camera stopping producing its images. These are images as impersonal as ever possible, marrying the utopian belief in science and progress (the reason the camera is there in the first place) with the dystopian indifference of human existence (we could all just as well be gone). These images are used as a basis for his paintings on acrylic glass and on board. What mostly attracts him are not the clear views of the frozen landscape, but the visual noise and unexpected effects originating from light phenomena – often the lack of light – and extreme weather conditions. It is a form of mechanized, almost randomized abstraction.

You could say Entian and Samuelsen touch base in the extremely influential tradition of landscapes. But that is an overly simplifying standpoint, as “landscape” is a concept that permeates extensive areas of figurative (as well as non-figurative) pictures. Almost anything might meet within this

vast domain. To overview it, is like trying to overlook the Antarctic waste of Entian’s images – in a blizzard. There is too much information, and too little.

So as an experiment, we could approach these works without using the word “landscape”. Try “surface” instead, try “information”. In fact, the most common denominator of these artists is the investigative nature of their work. The image and the process are one, to speak about the one without the other proves you have understood very little. But you are more clever than so, aren’t you?

Patrik Entian and Geir Harald Samuelsen both come from the relatively new system for post-graduate studies at the Norwegian art academies – their academic work results in something closely resembling the doctoral degree in the rest of the university system. It is probably a wise move not to introduce the doctoral title as such in the university art system – keeping it as open as possible to many different approaches, not only the academic ones. But this said, both artists show how academic work can allow in-depth studies into their own methodologies, giving the word “academic” a new ring of vitality.

Pontus Kyander
Director, Trondheim Kunstmuseum

Maleriets tid

Maleriets tid

Jeg vet når et maleri er ferdig. Jeg vet det ikke, men jeg vet det likevel. Det er som om maleriet sier stopp. Jeg kjenner kanskje igjen det øyeblikket der det ble en egen kropp det ikke går an å legge noe mer til. Jeg vet egentlig også om det fungerer. Det er vanskelig å formulere kriterier, men det er når maleriet forbauser meg, da den har et klart uttrykk men likevel er åpen. Når maleriet fungerer vil jeg straks fortsette på et nytt. Det har oppstått en begynnelse i stedet for en avslutning.

Når jeg maler så tolker jeg det jeg ser med blikket slik at jeg kan føre det over i et annet materiale med min hånd. Vekselvirkningen mellom å observere og tolke i møtet med det visuelle og maleriet er noe jeg forsøker å gjenskape hos betrakteren. Klarer jeg det, oppstår en form for nærvær. Jeg tror det er det som får meg til å beslutte at maleriet fungerer. Det er også et spørsmål om en forsterkning av det visuelle, om å holde maleriet åpent, samtidig som jeg vil at det skal ha en viss bestemtthet og saklighet i sitt uttrykk når jeg opplever at den er ferdig. Dette er i og for seg et paradoks, men jo mer spesifikk maleriet fremstår for meg, jo mer åpent opplever jeg det.

Jeg vet ikke hvordan jeg skal komme til det punktet. Selv om jeg under arbeidets gang tror at en måte skal fungere, så er det ikke sikkert at den gjør det. Jeg kan bestemme meg for å bruke en metode som for eksempel å dra et kritt over grunnen for å skape en vibrasjon i overflaten som jeg tror at skal ha en bestemt funksjon, som at blikket mister fokus og ikke vet hvor det skal se. Jeg tror det virker, for det gjorde det i det forrige maleriet. Men denne gangen virket det ikke, det er vanskelig å si både hva det kommer av og hvor denne vissheten oppstår.

Det kan hende det handler om å insistere, om å drive arbeidet lengre og eksperimentere med nye måter å komme videre. Sånn er det for meg å være maler. Det er ingen effektiv metode og iblant må man gå med på å vise fram resultatet selv om man ikke synes at bildene fungerer.

Avstand og nærhet

Webkameraet på Atka Bay drives av klimaforskere på den tyske, høyteknologiske Neumayer Station i Antarktis. Kameraet peker mot nordøst og er, ifølge deres hjemmeside, montert på taket til det akustiske observatoriet fra hvilket forskerne driver målinger

i havet under isen for å overvåke jordens kaldeste vann.

Der ser det ut over et utstrakt landskap. Hvert tiende minutt fotograferer det et bilde som det laster opp på nettet. Hvert bilde får samme filnavn og kameraet erstatter hele tiden det forrige bildet. Dermed er bildene temporære. Samtidig dannes det tidslinjer mellom bildene som i en veldig langsom film. Man kan også finne, på hjemmesiden, et utvalg av bilder fra de siste 24 timene, et temporært rutenett som forsvinner etter 24 timer, så er de borte. Datamaskinens evne til å danne arkiv blir med andre ord ikke brukt, i alle fall ikke på en måte som gjøres tilgjengelig via internett.

De siste fem årene har jeg nærmest daglig fulgt bildene fra webkameraet. Jeg kikker innom hva som skjer i landskapet og i bildene noen ganger om dagen. I perioder, når jeg maler etter webkameraet, står billedstrømmen på hele arbeidsdagen. Jeg ser på horisonten, og jeg betrakter hvordan lyset og himmelen forandres, og isflakene som driver forbi på havet lenger vekk. Når det er sommer her, er det vinter der, og omvendt.

I perioder er bildene grå, med skiftende valører og lystoner. Jeg antar at det dreier seg om tåke eller tett snødrev som gjør at kameraet ikke klarer å fokusere. Sta fotograferer det allikevel i vei, og skaper da et grått bilde som ikke forestiller noe. Den uteblitte fokuseringen gjør at det er stor forskjell på de avbildende bildene fra kameraet og disse. Avbilder kameraet tåke eller skaper det tåke?

Jeg oppdaget snart at webkameraet ofte viser sin tekniske ufullkommenhet for verden gjennom å i det ene øyeblikket fremstille en sublim utsikt over is, himmel og glødende horisont, for så i neste øyeblikk, når solen har gått ned og tatt med seg lyset, å vise en hjelpeløs svart rute med tekniske problemer. Landskapet erstattes av et svart hvitt brus som oppstår i selve kameraet. Etter en stund begynte jeg å utforske disse tekniske hendelsene som oppstår i selve kameraet. Mens de grå bildene får meg til å tvile på hva jeg ser, er det her ingen tvil. Jeg ser teknikk, ikke vær eller landskap.

Gjennom å hele tiden få utsnittet av utsikten over landskapet via webkameraet kan man på den måten følge forandringer i landskapet og været på Antarktis. Bildenes kontinuerlige strøm på internett og like raske forsvinning, fascinerer meg på samme måte som evigheten med døgnet og jordens rotasjon. Dette

forsterkes av de mindre skiftene mellom hvert enkelt bilde. Det er her bildet egentlig oppstår, i mellomrommet mellom bildene. Det er strømmen av bilder, alle forskjellige fra den forrige, som bærer i seg forandringene jeg følger. Det er ikke lenger et landskap, men en strøm.

Så fort jeg forstod dette, gikk jeg over til å arbeide i serier. Maleriene får på den måten forskjellige tidsbaserte egenskaper som går utover det enkelte bildet. Små skift fra et bilde til et annet, i fargevalg, lysets vinkel eller penselstrøkenes retning synes ikke i et enkelt bilde, men når de fremtrer i en sekvens danner de tidslinjer, og til og med intervaller og brudd.

Kulturkritikeren Thomas J. Campanella beskriver allerede i 1998 hvordan webkameraene til tross for sine relativt enkle tekniske bilder er med på å forandre hvordan vi oppfatter tid, rom og geografisk avstand. Den oppkoblede datamaskinen skaper en grad av sanntid, en overført direkthet. Campanella mener at den på en elementær måte plasserer oss i en tilstand av å være forflyttet til steder langt fra våre egne kropper. Visuelle møter mellom personer via direkteoverføringer i video og internett skaper det man kaller telepresence. Man er *tilstede* et annet sted. Den oppkoblede datamaskinen tilbyr utveksling av informasjon mellom mennesker og webkameraet legger til ytterligere en dimensjon av umiddelbarhet, en visuell erfaring vi kan ta del av i sanntid på lang geografisk avstand.

Dette er noe vi har lært oss å ta for gitt og å tro på som sannhet under lang tids erfaring med bildeoverføringer. Denne evnen som webkameraet har til å skape nærvær, en påtagelig virkelig opplevelse, fascinerer meg fordi den baserer seg, som Campanella poengterer, på det visuelle.

Prolog i regnet.

11. oktober 2012 – 4. januar 2013.

Under høstens arbeid fram mot utstillingen på TKM ble maleriet mer preget av hvor stort avstanden er til webkameraets landskap. Hvert nytt maleri opplevdes nå som et jeg allerede hadde laget. En tanke var å lage nye arbeider der jeg ville prøve å i større grad befri meg fra å se på webkamerabildene. I stedet ville jeg male på bakgrunn av min lange erfaring i å se på bildene, ved å følge med i den egne strømmen av 'oppdateringer' som oppstår i selve maleriet.

Det oppsto noen nye elementer som dro maleriet i nye retninger, men hele tiden vendte jeg tilbake til å betrakte motivet i webkameraet, i maleri etter maleri. Jeg savnet rytmen av bildeoppdateringer og av de små og store skiftninger, sekvenser, forstyrrelser, og monotone tåkedager som hele tiden skjedde på skjermbildet.

Akkurat som John Constable (1776–1837) har jeg en svakhet for å male skyer. Det interessante og forførende med skyer er at samtidig som man arbeider med en eksakt avbildning av skyformasjoner er det en befriende og ueksakt vitenskap. Jo mere man studerer og maler etter himmelens formasjoner desto mere innser man hvor uendelig repertoaret er. Det stopper aldri å strømme frem gjennom og ovenfor landskapet. Etter hvert gir man slipp på avbildningen og stoler isteden på sin erfaring i å betrakte og i å male.

For Constable var himmelen hans "chief organ of sentiment". Samtidig baserte hans studier av landskap og spesielt av skyer seg på en eksakt overføring av visuell informasjon fra hans observasjoner til maleri. Hans malerier er også en registrering av meteorologiske fenomener. De var nærmest vitenskapelige observasjoner. Det er her snakk om observasjon og tolkning med øynene, der hånden registrerer det som skjer på himmelen.

Constable var også en opposent mot den klassiske kunstneriske kulturen, som utdannet kunstneren i å bruke sin fantasi til å komponere sine bilder, snarere enn å bruke naturen selv. Constable skriver *Painting is with me but another word for feeling*. Naturen selv var utgangspunktet for følelser og skulle avbildes nøyaktig. Han betraktet sin kunst som en form av eksperimenterende forskning der maleriet fungerer både som dokumentasjon gjennom lang tids observasjon og samtidig det ypperste uttrykk for følelser. Hans berømte skystudier fra 1821/22, fremviser stor kjærlighet for å male skyer for gledens skyld. Samtidig er maleriene beviselig nøyaktige registreringer og har en imponerende vitenskapelig forståelse for skyklassifiseringer.

27 September: Twilight – after much rain

1 October: Evening after a fine day
Evening after a shower

2 October: Morning previous to a fine day
Twilight after a very fine day
4 October: Noon Clouds breaking away after rain
Dark Autumnal day at noon
...the effect exceedingly terrific
6 October: Stormy Evening?
October: 10 o'clock a very still fine morning¹

Det regner mye i Bergen, og høsten 2012 regnet det mer enn vanlig. Høstens mørke mot den alt lysere og klarere våren på Antarktis gjorde avstanden større. Lette, friske skyformasjoner i kontinuerlig forandring og i varierende tåkelys, preget store deler av de daglige observasjonene av webkamerabildene fra Atka Bay.

Først mot slutten av arbeidsperioden, når det begynte å bli litt kort tid før transporten til Trondheim skulle gå, klarte jeg å oppløse distansen mellom maleriet og bildene fra Antarktis. Det var noen veldig mørke og regntunge uker rundt jul i Bergen og det naturlige dagslyset fra takvinduene i atelieret var svært svakt. Under disse forholdene begynte jeg å blande sammen hva som var hva, Bergen – Antarktis.

*26th December 2012 at 2.35 pm
heavy rain and wind, almost dark*

Webkameraet skapte lysegrå tåkebilder disse siste desember ukene, med kun svake, lyse forandringer fra det sommerlyse Antarktis. Det at jeg samtidig befant meg i et mørkegrått skylag av regn og vind i det virkelige Bergen, hensatte meg til et slags mellomrom hvor jeg mentalt og visuelt vekslet mellom disse stedene, eller til og med befant meg på begge steder samtidig. Tid og sted slapp taket. Jeg registrerte det i maleriet.

*29th December 2012.
Bergen – Antarctica. Around noon, gloomy*

The concern with space bores me. Jeg sitter fremfor maleriene i atelieret, i en pause, og leser disse uttalelsene av Barnett Newman. Det er Daniel Birnbaum som finner dem for meg i sine refleksjoner over tid og sted i boken *Chronology* (2005).

Newmans ord gir meg plutselig en helt ny forståelse, ikke bare for de ordløse knockouts hans malerier gir meg, men også for det "stedsløse" rommet mitt eget arbeid nå i julemørket befinner seg i. Newman fortsetter; *I insist on my experiences of sensations of time – not the sense of time but the physical sensation of time.* (1991)

Det er langt fra Bergen til Antarktis, men det som skjer er nå. Hvor jeg befinner meg spiller ikke lenger noen rolle. Det som fungerer som et innendørs friluftsmaleri befinner seg nå i en satelitt over alt sammen, og som maler befinner jeg meg i nå der hvor en malere helst vil befinne seg når han maler – i maleriet.

I takt med det rasende regnet og de lave skyene som nå danser over ateliervinduene maler jeg det ene maleriet etter det andre, direkte på pleksiglassets fremside med ublandet oljemaling. Svart og hvitt med noen svake fargetoner av oker eller preussisk blå. Jeg vet ikke lenger hva jeg observerer, om det er skyer på Antarktis eller i Bergen. Det er en befrielse. Akkurat som den befrielsen det er når man maler skyer.

Referanser

- Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Sternberg, New York, 2005, sid. 78.
- Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, Trans. D. Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell Publishing, 1991, sid. 130.
- Campanella, Thomas J. *Eden by Wire (webcameras and the telepresent landscape)* 1999 (s.268). I *The Visual Culture Reader*, USA 1998, 2nd ed 2009.
- Thornes, John E. *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*, The University of Birmingham Press, Birmingham 1999.

Footnote

- 1 Thornes sammenligner meteorologiske data fra de samme dagene som Constables skystudier från landskapet rundt Hampstead Heath. Constables nøyaktige vær- og skybeskrivninger er fullt ut korrekte og sammenligbare med de værdata som fortsatt eksisterer fra tiden og stedet.

Patrik Entian

The time of painting

Bergen, January 2013

The time of painting

I know when a painting is finished. I don't know, but nevertheless I know. It is as if the painting tells me when to stop. Perhaps I recognise that moment when the painting becomes a separate body where nothing can be added. In reality I also know if it works. It is difficult to formulate any criteria, but the painting works when it takes me by surprise, when it has a clear expression but is nevertheless open. When the painting works, I immediately start on a new one. A beginning rather than an end has come about.

When I paint, I interpret what I see, in a way that makes it possible to transfer it to another material with my hand. The interaction between observing and interpreting when I encounter visual elements and paintings, is something I try to recreate for the spectator. If I succeed, a form of presence appears. I think this is what makes me decide that a painting works. It is also a question of enhancing the visual, about keeping the painting open. At the same time, a finished painting must also express a certain firmness and objectivity. It may seem a paradox, but the more specific the painting appears to me, the more open I also find it.

I do not know how to reach that point. Even though as the work progresses I think an approach will work, it may not. I may decide to use a method, such as drawing a piece of chalk across the surface to create vibration, and I believe this may have a certain effect, for instance that the eyes loses its focus and do not know where to look. I think it will work, because it did so in the last painting. But this time it does not. It is difficult to tell what the reason might be, and where that certainty comes from.

Perhaps it is about insisting, about pushing the work further and experimenting with new ways to move forward. This is what being a painter is like for me. It is not an efficient method and sometimes I must agree to show the result even if I do not think that the pictures work.

Distance and presence

The web camera at Atka Bay is run by climate researchers on the German high technological Neumayer Station in Antarctica. The camera points to the north east and is, according to their webpage, installed on the roof of the acoustic observatory.

From this place the researchers carry out measurements of the ocean beneath the ice, to monitor the coldest water on earth.

The web camera overlooks a wide landscape. Every ten minutes it takes a picture which is loaded onto the internet. Each picture is given the same document name and the camera substitutes the old picture with the new one. Thus, the pictures are temporary. At the same time, time lines are formed between each picture, as in a very slow film. The homepage also contains a selection of pictures from the latest 24 hours, a temporary grid that disappears afterwards. In other words, the computer's ability to create an archive is not used, at least not in a way that is accessible on the internet.

In the last five years I have followed the pictures from the web camera on a more or less daily basis. Several times a day, I look at what happens to the landscape and in the pictures. Sometimes when painting from the web camera, the picture stream is there all day. I look at the horizon, and I watch the changing light and sky and, further away, the ice flakes that sail past on the ocean. When it is summer here it is winter there, and vice versa.

At times the images are grey, with changing nuances and shades. I assume then that fog or heavy snow flurry makes it impossible for the camera to focus. Nevertheless, it stubbornly continues to take pictures, creating a grey image that does not resemble anything in particular. There is a great difference between the pictures that lack focus, such as these, and those that reproduce an image. Does the camera reproduce fog or does it create it?

I soon discovered that the web camera often demonstrates its technical imperfection for all the world to see, one second showing a sublime view of ice, sky and glowing horizon, and then, when the sun has gone down and taken away the light, showing a helpless black square with technical problems. The landscape is replaced by black and white noise that emerges from the camera. After a while I started exploring these technical incidents. While the grey images make me doubt what I actually see, there is no doubt here. I see technique, not weather or landscape.

By continuously receiving this section of the landscape view via the web camera, it is possible to follow the changes of the landscape and weather in Antarctica. The endless stream of

images on the internet and their equally rapid disappearance, fascinate me in the same way that the eternity of day and night and the earth's rotations do. The rapid changes are enhanced by the smaller shifts between each picture. This is where the image really emerges, in the space between the pictures. It is the stream of pictures, each different from the last, that carries with it the changes I follow. It is no longer a landscape, but a stream.

As soon as I realised this, I started to work with series. Thus the paintings take on various time-based characteristics, that go beyond the individual picture. Minute changes from one image to the next, of colour nuances, angles of light or the direction of the brush strokes is not visible in one picture alone, but when you see them in a sequence, they create a timeline, even intervals and interruptions.

As early as 1998, culture critic Thomas J. Campanella describes how web cameras, despite the relatively simple technical pictures, contribute to a change in how we perceive time, space and geographical distance. When a computer is connected to the internet, this creates a degree of real time, a transferred immediacy. According to Campanella, we are – in a basic way – placed into a condition, where we are transported to places far removed from our bodies. Visual meetings between people through direct transference via video and internet, create what may be called a telepresence. One is *present* somewhere else. A computer connected to the internet offers an exchange of information between people, and the web camera adds yet another dimension to the immediacy, a visual experience we can take part in in real time from a long geographical distance.

This is something we have learnt to take for granted and to perceive as true, built on our extensive experience with image transfers. The web camera's ability to create a presence, a palpably real experience, fascinate me because it is based on, as Campanella points out, the visual.

Prologue in the rain.

11 October 2012 – 4 January 2013.

This autumn, while I prepared for the exhibition at TKM, my paintings were more influenced by the fact that there was a geographical distance to the web camera's landscape. It felt as if each new painting was merely a repetition of ones I had

already made. I thought of making new works, this time being more independent of the camera pictures. Instead I wanted to base the paintings on my long experience of looking at the pictures, by following the stream of 'updates' emerging in the painting itself.

New elements appeared that pushed the painting in new directions, but I returned to view the subject matter of the web camera, in painting after painting. I missed the rhythm of the picture updates and of the smaller and larger changes, sequences, disturbances, and monotony of foggy days that occurred all the time on the screen.

As John Constable (1776–1837), I have a weakness for painting clouds. What is interesting and seductive about clouds, is that although one is trying to depict cloud formations accurately, it is also a liberating and inaccurate science. The more I study and paint sky formations, the more I realise how infinite the repertoire is. It never stops streaming through and above the landscape. After a while I let go of the depiction and instead trust my own experience of observing and painting.

To Constable, the sky was his "chief organ of sentiment". But he also based his landscape studies – and clouds in particular – on visual information being transferred in an accurate manner from his observations to his paintings. His paintings are also a record of meteorological phenomena. They were more or less scientific observations. We are here talking about observations and interpretations by his eyes, where what happens in the sky is recorded by his hand.

Constable was also an opponent of classical artistic culture, where artists were trained to use their imagination when they composed their pictures, instead of using nature itself. Constable writes: *Painting is with me but another word for feeling*. Nature itself was the starting-point for feelings and should be accurately depicted. He saw his art as a form of experimental research where the painting functions both as documentation through long-term observation and as the most outstanding expression of feeling. His famous cloud studies from 1821/22, show a great love for painting clouds for its own sake. However, the paintings are also accurate records and demonstrate an impressive scientific understanding of how clouds are classified.

27 September: Twilight – after much rain
 1 October: Evening after a fine day
 Evening after a shower
 2 October: Morning previous to a fine day
 Twylight after a very fine day
 4 October: Noon Clouds breaking away after rain
 Dark Autumnal day at noon
 ...the effect exceedingly terrific
 6 October: Stormy Evening?
 October: 10 o'clock a very still fine morning¹

There is a lot of rain in Bergen, and in the autumn of 2012 it rained even more than usual. The autumn darkness against the lighter and clearer spring in Antarctica created a greater distance. Observing the web camera daily, I saw how the images from Atka Bay varied: light, fresh cloud formations changed continually as did the amount of light that shone through the mist.

It was not until the end of the period, shortly before the works were transported to Trondheim, that I was able to dissolve that distance between my paintings and the Antarctic pictures. Under these conditions, I started to blend Bergen and Antarctica. There was some very dark and rainy weeks around Christmas in Bergen and the natural daylight from the skylights in the studio was very weak.

*26th December 2012 at 2.35pm
 Heavy rain and wind, almost dark*

These last weeks of December, the web camera created light grey pictures of fog, with only soft, light changes to the Antarctic summer light. At this time I found myself in a dark grey cloud layer of rain and wind in the real Bergen, which placed me in a space where mentally and visually I alternated between the two places, or could even be situated in both places simultaneously. Time and place ceased to exist. This was something I registered in my painting.

*29th December 2012.
 Bergen – Antarctica. Around noon, gloomy*

The concern with space bores me. I sit in front of the paintings in my studio, during a break, and read these statements by Barnett Newman. It is Daniel Birnbaum who has found them for me in his reflections on time and place in the book *Chronology* (2005). Newman's words suddenly offer a completely new understanding, not only because of the wordless knockouts his paintings give me, but also because of the "placeless" room my own work is in at this time of Christmas darkness. Newman continues; *I insist on my experiences of sensations of time – not the sense of time but the physical sensation of time.* (1991)

There is a long distance between Bergen and Antarctica, but what happens is *now*. Where I am at the moment, does not matter any more. What functions as an indoor open-air painting is now situated in a satellite above it all, and as a painter I am now where a painter would prefer to be when he is painting – in the painting.

I paint one painting after the other, to the rhythm of the heavy rain and the low clouds dancing on my studio windows. I painted directly on to the front of the Plexiglass, with unmixed oil paint. Black and white with a few pale shades of colour from ochre or prussian blue. I no longer know what I am observing, whether they are clouds in the Antarctica or in Bergen. It is a liberating feeling. Just as it *is* liberating to paint clouds.

References

- Daniel Birnbaum, *Chronology*, Lukas & Sternberg, New York, 2005, p. 78.
- Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, Trans. D. Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell Publishing, 1991, p. 130.
- Campanella, Thomas J. *Eden by Wire (webcameras and the telepresent landscape)* 1999 (p.268). In *The Visual Culture Reader*, USA 1998, 2nd ed 2009.
- Thornes, John E. *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science.*, The University of Birmingham Press, Birmingham 1999.

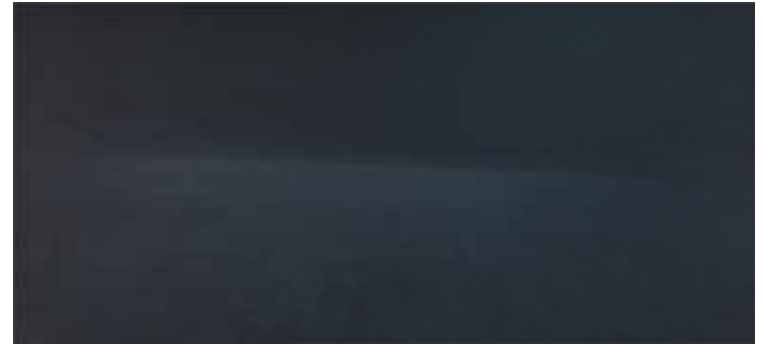
Endnotes

- 1 Thornes compares meteorological data dating from the same days that Constable did his cloud studies, in and around the Hampstead Heath landscape. Constable's accurate weather and cloud descriptions are in keeping with and comparable to the weather data that still exists from that time and place.



26 Dec 2012 around noon – sunlight through the clouds blinds the camera
Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board
111 × 244 cm

May 3 2011, 10.25am – morning sun breaks the fog
Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board
111 × 245 cm



22 December 2012 at 10.15am – light chases dark. Bergen-Antarctica
Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass
111 × 245 cm

11 June 2011 at 1.25pm – sloping horizon. Day turning to night.
Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board
111 × 244 cm



20.55 03.04 2011

Pigment, hudlimgrunn og grafitt på MDF plate /
Pigment, animal glue priming and graphite on MDF board
111 × 244 cm

21.50 09.08 2011

Pigment, hudlimgrunn og grafitt på MDF plate /
Pigment, animal glue priming and graphite on MDF board
111 × 244 cm



00.55 31.03 2009

Pigment, hudlimgrunn og grafitt på MDF plate /
Pigment, animal glue priming and graphite on MDF board
111 × 244 cm

29 April at 6pm – just a glimpse of the landscape

Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass
111 × 244 cm





Noise 1 (A sudden memory of Ulta Sjöblom) (detalj / detail) (2010)
Pigment, hudlimgrunn og oljepastell på MDF plate /
Pigment, animal glue priming and oil pastel on MDF board
111 × 244 cm



Noise 2 (A sudden memory of Lars Forssell) (2010)
Pigment, hudlimgrunn og oljepastell på MDF plate /
Pigment, animal glue priming and oil pastel on MDF board
111 × 244 cm



*March 23 2010. High Horizon, crystal clear afternoon at 5.55pm.
Webcamera tilting downwards. (2010)
Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board
56×122 cm*

*March 25 2010. Overcast but clear. High horizon (2010)
Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board
111×244 cm*



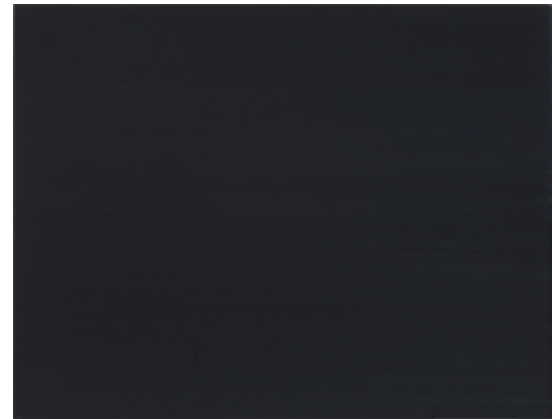
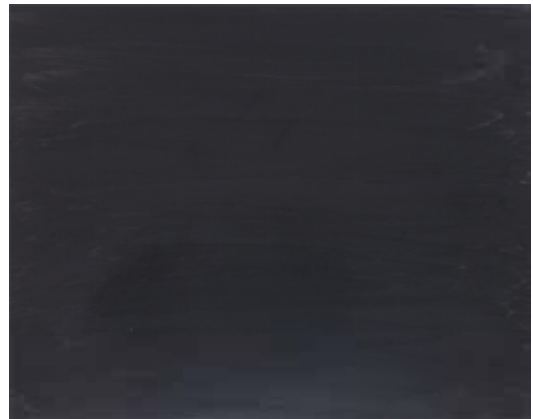
*11 October 2012 – 4 Jan 2013, Designing – Disbanding
Akryl og olje på akrylglass / Acrylic and oil on acrylic glass
111×245 cm (del av diptykon / part of diptychon)*

*11 October 2012 – 4 Jan 2013, Designing – Disbanding
Akryl og olje på akrylglass / Acrylic and oil on acrylic glass
111×245 cm (del av diptykon / part of diptychon)*



Small webcam studies (2007–2013)

Olje, voks og pigmenter på MDF plater og akrylglas, 16 plater i variabel størrelse (ca 20×40 cm) / Oil, wax and pigments on MDF boards and acrylic glass, 16 boards in variable sizes (ca 20×40 cm)



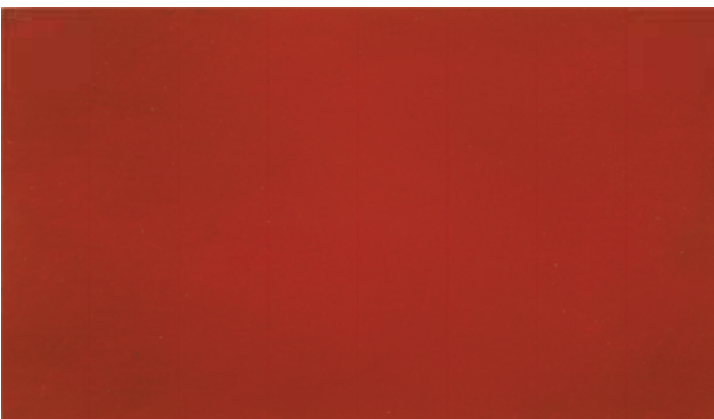
Small webcam studies (2007–2013)

Olje, voks og pigmenter på MDF plater og akrylglas, 16 plater i variabel størrelse (ca 20×40 cm) / Oil, wax and pigments on MDF boards and acrylic glass, 16 boards in variable sizes (ca 20×40 cm)



Small webcam studies (2007–2013)

Olje, voks og pigmenter på MDF plater og akrylglass, 16 plater i variabel størrelse (ca 20×40 cm) / Oil, wax and pigments on MDF boards and acrylic glass, 16 boards in variable sizes (ca 20×40 cm)



Small webcam studies (2007–2013)

Olje, voks og pigmenter på MDF plater og akrylglas, 16 plater i variabel størrelse (ca 20×40 cm) / Oil, wax and pigments on MDF boards and acrylic glass, 16 boards in variable sizes (ca 20×40 cm)

Fra utstilling på / From exhibition at Trondheim Kunstmuseum
Fra venstre / From the left:

20.55 03.04 2011 (2011), *00.55 31.03 2009* (2009) and *21.50 09.08 2011* (2012)
Pigment, hudlimgrunn og grafitt på MDF plate /
Pigment, animal glue priming and graphite on MDF board
All 111×244 cm

23 April 2011 at midnight.

Barely perceptible camera distortions – almost black (2012)

Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass
111×245 cm

00.55 01.03 2011 (2011)

Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass
111×245 cm

05.55 26.03 2009 (from the series *Looking for Painting* no.1–89) (2010)

Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass
111×245 cm

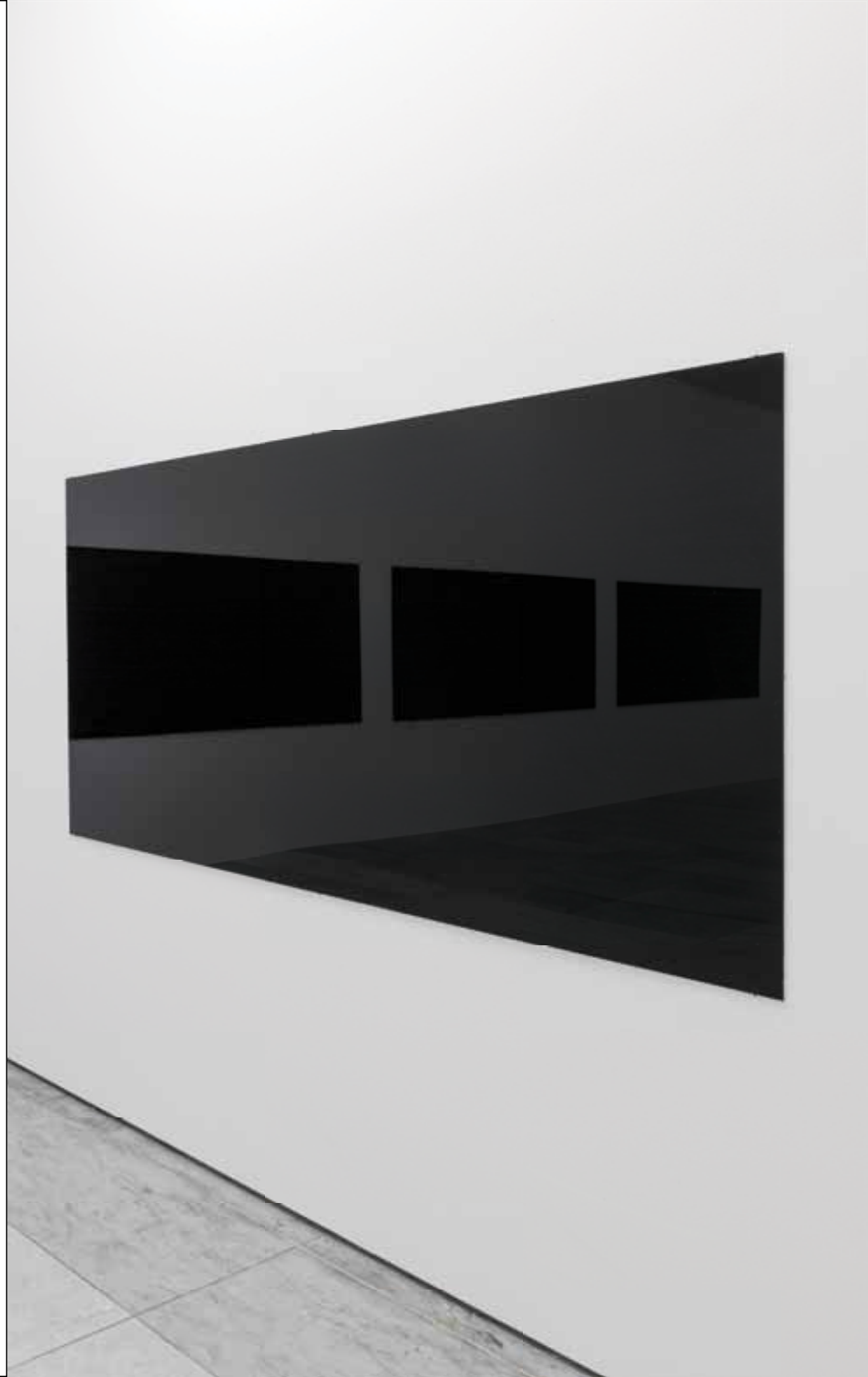




00.55 31.03 2009 (2009) (detalj / detail)
Pigment, hudlimgrunn og grafitt på MDF plate /
Pigment, animal glue priming and graphite on MDF board
111 x 244 cm



*23 April 2011 at midnight. Barely perceptible
camera distortions – almost black (2012)*
Olje på akrylglas / Oil on acrylic glass
111 × 245 cm



Fra venstre / From the left:

05.55 26.03 2009 (from the series *Looking for Painting* no. 1–89) (2010)

Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass

111 x 245 cm

22 December 2012 at 10.15am – *light chases dark. Bergen–Antarctica* (2010)

Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass

111 x 245 cm



05.55 26.03 2009 (from the series *Looking for Painting* no. 1–89)
(2010) (detalj / detail)
Olje på akrylglas / Oil on acrylic glass
111 × 245 cm



Fra venstre / From the left:

Noise 1 (A sudden memory of Ulla Sjöblom) (2010)

Pigment, hudlimgrunn og oljepastell på MDF plate /

Pigment, animal glue priming and oil pastel on MDF board

111 x 244 cm

11 June 2011 at 4.55pm – sloping horizon, very cold moonlight night (2012)

Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board

111 x 244 cm

March 25 2010. Overcast but clear. High horizon. (2010)

Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board

111 x 244 cm



Fra venstre / From the left:

May 3 2011, 10.25am – morning sun breaks the fog (2011)

Olje og voks på MDF plate / Oil and wax on MDF board
111×245 cm

29 Dec 2012 Bergen – Antarctica. Around noon, gloomy (2012)

Olje på akrylglass / Oil on acrylic glass
111×245 cm

Kveldsfrisen (Evening try-outs) (2007–2012)

Olje, voks og akryl på MDF plater / Oil, wax and acrylic on MDF boards
45×284 cm



Fra venstre / From the left:

29 Dec 2012 Bergen – Antarctica. Around noon, gloomy (2012)

Olje på akrylglas / Oil on acrylic glass

111×245 cm

Kveldsfrisen (Evening try-outs) (2007–2012)

Olje, voks og akryl på MDF plater / Oil, wax and acrylic on MDF boards

45×284 cm



Biografi

Patrik Entian (f. 1966 i Karlstad, Sverige) bor og arbeider i Bergen, og studerte ved Kunstakademiet i Trondheim 1996–2001. Arbeidene har alltid vært basert i maleriet med en særlig interesse for landskapsmaleriet. I sitt arbeid opptas Entian like mye av den eksisterende billedverden med strømmen av bilder som dagligen omgir oss, som av bilder av verden som den gjennom historien har presenterts for oss og på så måte eksisterer i oss.

De siste ti årene har Entians virke fremforalt vekslet mellom ulike separat- og gruppeutstillinger i inn- og utland, og flertallet utsmykningsoppdrag. Han har bl.a. hatt separatutstillinger i Leipzig, Berlin, Bergen Kunsthall No 5 og Trøndelag senter for samtidskunst, og bl.a. gjort utsmykninger på Universitetene i Oslo og Bergen, på Rikshospitalet i Trondheim og Skagerak Energi AS. Mellom 2007 og 2011 var han ansatt som stipendiat ved Kunsthøgskolen i Bergen, og arbeidet med en fordyping i sitt maleri med forskningsprosjektet *Looking for Painting*.

Biography

Patrik Entian (b. 1966 in Karlstad, Sweden) lives and works in Bergen, and studied at Trondheim Academy of Fine Art 1996–2001. Painting was always his chosen medium, with a particularly keen interest in landscape painting. Entian's work is as concerned with existing images from the constant stream of imagery surrounding us on a daily basis, as it is with imagery of the world presented to us by history, and therefore living inside of us all.

Over the past decade Entian's work has primarily been a mixture of solo and group exhibitions taking place in Norway and abroad, and public art commissions. He has held solo exhibitions in Leipzig, Berlin, Bergen Kunsthall No 5, and Trøndelag Centre for Contemporary Art, as well as creating commissioned work for the Universities of Oslo and Bergen, St Olav's University Hospital in Trondheim, and Skagerak Energi AS. Between 2007 and 2011 he did a research fellowship at Bergen National Academy of the Arts, where he immersed himself in his painting work with his project *Looking for Painting*.

Denne katalogen er publisert til Patrik Entians utstilling
Looking South – Looking for Painting og Geir Harald Samuelsen
utstilling *The Optimal Grip* på Trondheim Kunstmuseum,
TKM Bispegata 16. februar – 24. mars 2013.

This catalogue is published to Patrik Entian's exhibition
Looking South – Looking for Painting and Geir Harald Samuelsen
exhibition *The Optimal Grip* in Trondheim Kunstmuseum,
TKM Bispegata 16 February – 24 March 2013.

Redaktør / Editor
Märit Aronsson

Oversettelse / Translation
Ingvild Andersen

Design
Sara De Bondt studio

Foto / Photo
Thor Brødreskift, Patrik Entian,
Erik Reitan / TKM, Ellen Røed

Trykk / Print
InPrint

Opplag / Edition
600

Fonter / Typefaces
Memphis
Univers

ISBN
978-82-92827-22-2

© Trondheim Kunstmuseum, fotografene,
forfatterne og kunstneren / the writers,
photographers and the artist

Trondheim Kunstmuseum
Bispegata 7B, 7013 Trondheim, Norway
www.trondheimkunstmuseum.no
info@trondheimkunstmuseum.no
+47-73538180