

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet

Martin Asbæk Gallery, uge 1: Markus Oehlen, *Painting*

Markus Oehlen er født i Krefeld i 1956 og voksede op i et visuelt miljø. Hans far, Adolf Oehlen, arbejdede som grafiker og tegner, og både Markus og hans yngre bror Albert Oehlen endte med at blive markante skikkelser i tysk efterkrigskunst. Før Markus begyndte på kunstakademiet, uddannede han sig faktisk som teknisk tegner fra 1971 til 1973. Det er en interessant detalje, fordi hans senere billeder på paradoks vis kombinerer en næsten teknisk, systematisk opbygning med et tilsyneladende anarki.

Fra 1976 til 1982 studerede han på Kunstakademiet i Düsseldorf hos Alfonso Hüppi. Düsseldorf var på det tidspunkt et af Europas vigtigste kunstneriske brændpunkter. Joseph Beuys havde undervist på akademiet, Gerhard Richter havde sin base i byen, Kraftwerk lavede elektronisk musik, og punkmiljøet omkring klubben Ratinger Hof eksploderede.

Det er afgørende for at forstå Oehlen, at han ikke kun kom ud af kunstakademiet, men lige så meget ud af punk.

Han spillede trommer i flere bands, blandt andet Mittagspause, som regnes blandt de tidlige væsentlige tyske punkbands. Musikken var ikke et sideprojekt, men en parallel kunstnerisk praksis. Den samme blanding af støj, rytme, gentagelse, aggression og ironisk distance finder man senere i hans malerier.

I 1977 lærte han Martin Kippenberger at kende. Det blev del af et miljø omkring blandt andre Kippenberger, Albert Oehlen og Werner Büttner, hvor man bevidst opponerede mod tidens mere alvorlige konceptkunst. Markus, Albert og Büttner dannede endda i 1981 noget, de kaldte "Kirche der Ununterschiedlichkeit", omtrent "ligeGYldighedens kirke". Allerede navnet fortæller meget om deres blanding af kunst, provokation og absurd humor.

Oehlen forbindes med de såkaldte Neue Wilde eller Junge Wilde. Efter år med minimalisme og konceptkunst begyndte en gruppe unge kunstnere omkring 1980 igen at male voldsomt, figurativt, farverigt og til tider bevidst grimt.

Men Markus Oehlen er interessant, fordi han ikke blot blev ved med 1980'ernes ekspressive maleri. Hans billeder blev efterhånden mere komplekse og teknologiske.

I de nyere værker ligger billeder, figurer, grafiske mønstre, organiske former, gitre, farveforløb og optiske effekter oven på hinanden. Popkulturelle og surrealistiske referencer blandes med strukturer, der næsten minder om computerskærme eller digital grafik. Martin Asbæk beskriver selv hans billeder som komplekse netværk, hvor grids, farveovergange og tredimensionelle effekter skaber rytme, bevægelse og dybde.



1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet

Det interessante ved processen er, at han ikke maler et motiv frem på klassisk vis. Han opbygger billederne gennem lag og visuelle systemer. Det kan minde om sampling i musik, hvor eksisterende lyde bearbejdes, gentages og lægges oven på hinanden.

Derfor kan man med fordel se billederne næsten som musikalske kompositioner. Et grid kan fungere som et beat. En figur kan fungere som et sample. Et farvefelt kan være en rytmisk pause. Et nyt lag kan forstyrre det eksisterende.

Og netop forstyrrelsen er vigtig. Oehlen vil ikke give os en harmonisk komposition, hvor øjet hurtigt finder ro.

Et godt greb foran værkerne er derfor at spørge:
"Hvor vil billedet egentlig have os til at kigge hen?"
Ofte er svaret: ingen steder bestemt.
Det er næsten pointen.

Der er også en interessant generationshistorie omkring Markus og Albert Oehlen. Albert blev med tiden den internationalt mest berømte af brødrene, men Markus har fastholdt en mere særpræget position mellem musik, billedkunst, grafik og undergrundskultur. Markus var professor i maleri ved Akademie der Bildenden Künste i München fra 2002 til 2023 og har således bevæget sig fra punkmiljøets opposition til selv at uddanne flere generationer af kunstnere. Hans værker findes blandt andet på MoMA i New York.

Tråde bagud i kunsthistorien:

Der er en oplagt forbindelse til tysk ekspressionisme, især Kirchner og Die Brücke. Ikke fordi Oehlen maler på samme måde, men fordi begge generationer bruger maleriet til at bryde med akademisk "god smag".

Der er også en forbindelse til Dada. Hos både Dada og Oehlen bliver humor, provokation og anti-æstetik kunstneriske våben.

Man kan desuden trække en linje til Francis Picabia. Picabias såkaldte transparens-malerier fra 1920'erne og 1930'erne består af flere motiver lagt oven i hinanden. Det skaber præcis den oplevelse, man også kan få hos Oehlen, at flere billeder konkurrerer om den samme billedflade.

Og endelig er Sigmar Polke relevant. Polke blandede allerede fotografi, rasterpunkter, populærkultur, tilfældighed og maleri. Hos Oehlen bliver denne arv ført ind i en næsten digital billedverden.

Martin Asbæk Gallery, uge 2: Susanne Wellm, *Days Like This*

Susanne Wellm er født i København i 1965 og tilhører en helt anden kunstnerisk tradition end Oehlen.

Hvor Oehlen kommer fra punk, maleri og det vesttyske kunstmiljø, kommer Wellm fra fotografi, grafiske teknikker og en meget mere intim interesse for hukommelse, familie og tid.

Hun er uddannet fra Danmarks Designskole i 1995 med speciale i grafiske teknikker. Fotografiet har dog været afgørende for hende meget længere.

Hun har selv fortalt om fascinationen ved mørkekammeret, især øjeblikket hvor et fotografisk billede langsomt kommer frem på papiret i fremkaldervæskan. Hun beskriver det som noget næsten magisk. Den fysiske transformation fra latent billede til synligt billede er vigtig for forståelsen af hendes arbejde.

Det er interessant, fordi hun mange år senere ramte en kunstnerisk krise netop omkring fotografiets digitalisering.

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade **Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet**

Hun arbejdede mere og mere foran computeren og begyndte at savne den fysiske kontakt med materialet. Hun fortæller selv, at hun simpelthen blev træt af at sidde foran skærmen.

Så begyndte hun at eksperimentere med vævning.

Det blev et vendepunkt.

Hun opdagede, at fotografiet kunne ophøre med blot at være en flad billedoverflade og i stedet blive et fysisk materiale.

Hendes proces kan være ganske omfattende.

Først finder hun et fotografisk motiv. Det kan være hendes eget fotografi, et gammelt familiefotografi, et billede fra et arkiv eller et andet fundet billede.

Hun har sagt, at netop udvælgelsen af motivet ofte er den mest tidskrævende del.

Derefter scanner hun billedet og bearbejder det digitalt. Hun printer det, tilføjer sommetider farve manuelt og kan arbejde med farver, der minder om gamle filmstrimler.

Så sker det ret radikale:

Hun skærer fotografiet i meget smalle strimler.

Disse fotografiske strimler væves derefter sammen med tråd. Andre gange lægger hun et vævet net oven på billedet med knuder og løse tråde.



Det betyder, at billedet fysisk bliver opløst og samlet igen. Og her bliver teknikken meget mere end teknik. Den bliver en metafor for erindring.

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet

Når vi husker noget, rekonstruerer vi det jo også. Vi husker ikke fortiden som en perfekt fotografisk gengivelse. Vi husker brudstykker, stemninger, steder, farver og mennesker, som vi hele tiden sætter sammen igen.

Derfor er vævningen en meget præcis materialisering af hukommelse.

Wellm arbejder ofte med hverdagslige billeder, blomster, landskaber, personer eller interiører. Men de bliver aldrig blot dokumentariske. Der opstår en usikkerhed om, hvorvidt vi ser hendes personlige historie, en fremmed families historie eller måske vores egen erindring projiceret ind i billedet.

Et andet vigtigt tema er tid.

Et fotografi siger traditionelt: "Dette har været."

Hos Wellm bliver det mere kompliceret. Det gamle fotografi eksisterer i nutiden, bliver bearbejdet igen og får en ny fysisk form.

Fortid og nutid ligger bogstaveligt vævet ind i hinanden.

Der er også noget meget personligt i hendes arbejdsform. Hun har beskrevet sit atelier som sit "sanctuary and playground". Familien bor relativt småt på Frederiksberg, og atelieret er derfor det sted, hvor hun kan forsvinde ind i arbejdet. Hun fortæller blandt andet om fuglene, hun fodrer uden for vinduet, og om nødvendigheden af at kunne fortsætte, når hun rammer den særlige arbejdszone, hvor et værk tager form.

SWs værker er langsomme. Og langsomheden er i sig selv interessant i dag. Et digitalt fotografi kan produceres på en brøkdel af et sekund. Wellm tager billedet og gør det langsomt igen.

Tråde bagud:

Gerhard Richter er interessant, fordi han gennem hele sin karriere har undersøgt forholdet mellem fotografi, hukommelse og maleri.

Christian Boltanski er endnu mere oplagt. Han brugte gamle fotografier af ukendte mennesker til at undersøge hukommelse, tab og historie.

Man kan også gå længere tilbage til tekstilkunstens historie. Anni Albers fra Bauhaus er relevant, fordi hun var med til at flytte vævningen fra "kunsthåndværk" til modernistisk billedkunst.

Og på dansk grund kan man nævne Trine Søndergaard, hvis fotografier også arbejder med stilhed, erindring, identitet og fotografiets psykologi, om end på en ganske anden måde.

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade **Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet**

Galerie Mikael Andersen: Tjorg Douglas Beer, *Analog Intelligence*

Tjorg Douglas Beer er født i Lübeck i 1973 og voksede op i Hamburg. Han studerede på Hochschule für Bildende Künste Hamburg og har siden udstillet blandt andet på Tate Modern, Palais de Tokyo, Kunstverein Hamburg og Hokkaido Museum of Modern Art.

Men hans historie er mere interessant end et traditionelt CV antyder.

Beer har gennem mange år bevæget sig mellem kunstnerrollen, den alternative kunstscene og selvorganiserede projekter.

Han stod blandt andet bag The Forgotten Bar Project og Galerie Utopia, hvor han inviterede andre kunstnere ind og skabte udstillinger uden om det almindelige gallerisystem.

Hans begrundelse er karakteristisk. Han har sagt, at kunstnere ikke bør overlade al kontrol over kunstverdenen til forretningsfolk og "pseudo-scientists". For ham handler det om selv at skabe de miljøer, hvor kunst kan opstå.

Det fortæller noget væsentligt om hans arbejdsform.

Han er interesseret i systemer, men han vil også hacke systemerne.

Analog Intelligence består af nye malerier og keramiske skulpturer.

Processen er værd at forklare ret konkret.

Beer starter typisk med en meget simpel figur, noget mellem et menneske og en robot.

Derefter bruger han stencils.

Men hans stencils kan være helt banale objekter:

kaffekapsler, emballage fra høretelefoner eller vinylplader.

Han bruger dem som moduler, der gentages igen og igen.

Lagene bygges op med aerosol, akryl og olie.

Resultatet minder på én gang om tidlig computergrafik, elektronisk musik, graffiti og abstrakt maleri.

Processen er næsten algoritmisk.

Gentag form A.

Flyt den.

Gentag.

Læg form B ovenpå.

Gentag igen.

Men der er ingen computer.

Det hele udføres fysisk.

Derfor titlen *Analog Intelligence*.

Og den bliver ekstra interessant netop i 2026, hvor så meget billedproduktion diskuteres i relation til generativ AI.

Beer forsøger ikke nødvendigvis at være "anti-AI". Udstillingens pointe er snarere at genbesøge værdien af de menneskelige færdigheder, håndens arbejde, tilfældigheden, intuitionen og den fysiske proces i en digital tidsalder.

Keramikken viderefører systemet.

Søjler, cylindre og rør bliver drejet i samarbejde med en græsk keramiker. Beer præger dem med bogstav- og talkoder og påfører glasur gennem stencils.

Glasurlagene overlapper hinanden, præcis som mønstrene i malerierne.

Selv værktitlerne er interessante. Malerierne får bogstav- og talkoder, der svarer til galleriets inventory-system. Dermed ophæver han næsten den romantiske idé om den poetiske titel.

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet

Værket bliver "data".

Og samtidig er det et ekstremt fysisk, håndlavet objekt.
Det paradoks er helt centralt.



Tråde bagud:

Sol LeWitt er oplagt. LeWitt byggede kunstværker på instruktioner og systemer. Beer gør noget lignende, men systemet bliver beskidt, håndlavet og uperfekt.

Andy Warhol er relevant gennem gentagelsen og den mekaniske billedproduktion.

Sigmar Polke igen gennem raster, sampling og sammenstødet mellem massemedier og maleri.

Jean-Michel Basquiat kan være relevant i forhold til koder, tegn og urban visuel støj.

Men måske er den mest interessante reference musik.

Hos Beer fungerer sampling omtrent som hos hiphop og elektronisk musik. Et eksisterende element får ny betydning gennem gentagelse og ny sammenhæng.

Men paradoksalt nok ender vi igen ved noget meget gammelt: kunstnerens hånd.

At male.

At sy.

At væve.

At dreje ler.

At skære.

At gentage. Jo mere digital vores billedverden bliver, desto mere interessante synes mange kunstnere at finde de langsomme, fysiske processer.

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet

Officinet, Bredgade 66 - Rasmus Fenhann: OFFCUT/RECUT

Rasmus Fenhann er født i 1972 og bor og arbejder i København. Han er både uddannet møbelsnedker og møbeldesigner, og netop kombinationen af de to uddannelser er helt central for hans arbejde. Han blev udlært møbelsnedker i 1996 og modtog sølvmedalje for sit svendestykke. Senere tog han afgang fra møbellinjen på Danmarks Designskole i 2003. Han har selv formuleret, at designuddannelsen skulle løfte det kunstneriske niveau i hans arbejde op på samme niveau som håndværket.

Det er en god nøgle til hele hans praksis: Fenhann tænker ikke design og håndværk som modsætninger. Et møbel skal for ham både være funktionelt, håndværksmæssigt fremragende og have en selvstændig kunstnerisk kvalitet.

Der ligger også en personlig historie bag hans forhold til træ. Hans farfar var tømrer og hans oldefar bødtermester, så træhåndværket ligger faktisk i familien. Men Fenhann havde ikke fra begyndelsen planlagt at gå den vej. Som ung var han stærkt interesseret i computere og prøvede blandt andet at arbejde på et reklamebureau. Vendepunktet kom, da han skulle bygge et bord til sin egen computer. Under arbejdet opdagede han, at han ikke bare var interesseret i resultatet, men i selve det at fremstille noget. Han har senere beskrevet det som en erkendelse af, at han kunne lære at fremstille næsten hvad som helst, og at processen blev det vigtigste for ham.

Han har siden fastholdt begge verdener. I dag arbejder han med CAD, computerbaseret visualisering og avancerede produktionsmetoder, men kombinerer dem med klassiske og til tider næsten glemte snedkerteknikker. Han betragter den digitale teknologi som endnu et værktøj i værktøjsskassen, ikke som en erstatning for hånden.

Japan som afgørende inspiration

En anden afgørende del af Fenhanns udvikling er Japan.

I 2001 rejste han tre måneder til Japan for at lære traditionelle japanske træteknikker. Han arbejdede blandt andet hos Nakamura Komuten i Kyoto, et traditionsrigt firma, der bygger tehuse. Her arbejdede han sammen med japanske mestre og studerede de ekstremt komplekse samlinger, hvor træ kan forbindes uden søm og ofte uden synlige beslag. Han fortæller selv, at Kobayashi-sensei blev en vigtig mentor, og at han på det tidspunkt aldrig tidligere havde arbejdet med japansk værktøj.

I 2003 vendte han tilbage til Japan. Denne gang arbejdede han blandt andet med Norio Fukushima i Kanazawa og fordybede sig i kumiko-teknikken.

Kumiko er den japanske tradition, hvor meget tynde træstykker samles i præcise geometriske mønstre, ofte uden lim eller søm. Delene låses hinanden gennem ekstrem præcision.

Det er næsten den diametrale modsætning til hurtigt industrielt møbelbyggeri.

Hos Fenhann bliver samlingen ikke noget, der skal skjules. Konstruktionen er en del af æstetikken.

OFFCUT/RECUT - idéen

I *OFFCUT/RECUT* vender Fenhann blikket mod noget meget konkret: resterne i sit eget værksted.

Udstillingen består af møbler og skrin skabt af træstumper, afskæringer og rester fra tidligere arbejder. Han har arbejdet med denne metode gennem omkring 30 år, men i denne udstilling bliver restmaterialet selve omdrejningspunktet.

Her er det vigtigt ikke blot at beskrive projektet som "genbrug".

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade **Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet**

Fenhann tager værdifuldt træ, som traditionelt kunne blive betragtet som for småt, besværligt eller uregelmæssigt til et nyt møbel, og lader selve resternes proportioner, åretegning og karakter påvirke det nye værk.

Det betyder, at designprocessen til dels vendes om.

Den klassiske designer tegner først en form og finder derefter det materiale, der passer.

Fenhann kan begynde med materialet og spørge:

"Hvad kan dette stykke træ blive til?"

Det er en vigtig forskel.

Materialet bliver en aktiv medspiller.

Han forsøger heller ikke nødvendigvis at bevare en tydelig erindring om det gamle møbel. De oprindelige træstykker kan ofte slet ikke genkendes i det færdige arbejde. Det er ikke nostalgisk upcycling, hvor man skal kunne se, at "denne skuffe var engang en dør". Det gamle materiale bliver fuldstændig transformeret, men dets tæthed, farve og årestruktur påvirker den nye form.

COSMOS, Wunderkammer-skabet

Udstillingens hovedværk er et Wunderkammer-skab. På Fenhanns egen hjemmeside kaldes værket *COSMOS - A Cabinet of Wonders*.

Det er et exceptionelt værk i hans produktion.

I 2024 besluttede han at stille sig selv en slags svendeprøve på højeste niveau: at skabe ét værk, der samlede så mange af hans snedkerfærdigheder som muligt. Samtidig skulle det udelukkende bygges af resttræ og overskudstræ fra værkstedet. Arbejdet tog lidt mere end et helt arbejdsår og strakte sig fra 2024 til 2026.

Inspirationen kommer fra 1600-tallets Wunderkammer, eller kunstkammer.

Før de moderne museer blev opdelt i kunstmuseer, naturhistoriske museer og videnskabelige samlinger, havde fyrster og rige samlere ofte et Wunderkammer, hvor natur, kunst, videnskab og kuriositeter stod side om side.

Man kunne finde koraller, konkylier, udstoppede dyr, ædelstene, mekaniske instrumenter, antikviteter og kunstgenstande i det samme rum eller skab.

Fenhanns *COSMOS* genopliver den idé i møbelform.

Skabet indeholder 24 skuffer. Når de åbnes, finder man forskellige naturgenstande, blandt andet krystaller, mineraler, fossiler, konkylier og træprøver. De enkelte skuffer har forskellige indre strukturer og organiserer samlingen på forskellige måder.

Her kan man næsten tænke skabet som en miniatureverden.

Det bliver både møbel, skulptur, samling og arkiv.

Og dermed bevæger Fenhann sig et interessant sted mellem design og billedkunst.

Træet fra Pierluigi Ghiandas værksted

Der ligger også en meget god historie i materialet.

Noget af det ædle træ til Wunderkammer-skabet kommer fra den italienske mestersnedker Pierluigi Ghiandas værksted i Milano. Officinet fremhæver specifikt dette som en del af værkets historie.

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet

Pierluigi Ghianda var en af Italiens mest respekterede møbelsnedkere og arbejdede blandt andet for prominente italienske designere. Dermed er materialet ikke bare råstof. Det bærer en anden snedkers værkstedshistorie med sig.

Fenhann har tidligere arbejdet på en lignende måde. I forbindelse med et andet værk fortalte han, hvordan han efter en anden håndværkers død fik overdraget afskæringer fra værkstedet af håndværkerens datter. Han beskrev det næsten som at "arve" træet og følte samtidig et ansvar for, at det ikke blev anvendt til noget middelmådigt.

Den holdning siger meget om hans syn på materialet.

Et stykke ædeltræ er ikke bare en handelsvare.

Det repræsenterer måske et træ, der har vokset i 100 eller 200 år, derefter en anden håndværkers arbejde og til sidst en rest, der har overlevet i et værksted.

Når Fenhann bruger reststykket, skriver han næste kapitel i materialets historie.

Bæredygtighed uden grøn fernis

Det er også interessant, at Fenhann har arbejdet sådan længe før cirkulær økonomi blev et designpolitisk nøgleord.

Han har selv sagt, at han grundlæggende har arbejdet bæredygtigt hele tiden, fordi han fremstiller langtidsholdbare møbler i et fornybart materiale.

Det adskiller hans tilgang fra meget af den moderne bæredygtighedsdiskussion.

Hans løsning er ikke primært, at møblet skal kunne genanvendes om fem år.

Hans første spørgsmål er snarere:

Kan vi lave noget så godt, at man ikke ønsker at smide det ud?

Der ligger en klassisk dansk møbeltradition bag den tanke.

Hans ideal om, at et godt møbel skal kombinere funktion, håndværksmæssig kvalitet og æstetisk niveau, ligger meget tæt på den danske møbelkunst fra Kaare Klint, Hans J. Wegner, Finn Juhl og Nanna Ditzel.

Det er heller ikke tilfældigt, at Fenhann under uddannelsen arbejdede hos både Hans Sandgren Jakobsen og Nanna Ditzel Design, og at han som lærling var på PP Møbler, som er uløseligt forbundet med Wegners møbler.

Senere har Fenhann modtaget både Finn Juhl Prisen i 2016 og Wegner Prisen i 2020.

Et godt kunsthistorisk spor: Kaare Klint til Fenhann

Klint indførte en rationel analyse af funktion, proportioner og menneskekrop, men samtidig med ekstrem respekt for materiale og håndværk.

Hans J. Wegner tog det videre og gjorde konstruktionen poetisk. På mange Wegner-stole kan man nærmest aflæse, hvordan møblet er samlet.

Hos Fenhann går denne tradition videre, men han tilføjer tre ting:

japansk træhåndværk,
digital teknologi,

1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet

og en langt mere skulpturel og eksperimenterende tilgang til møblet.

Det er derfor misvisende blot at kalde ham "ny dansk møbeldesigner".

Han arbejder i et felt, der internationalt ofte kaldes collectible design eller art design. Hans værker fremstilles ofte i meget få eksemplarer og befinder sig tættere på kunstsamlerens verden end på den almindelige møbelindustri.

Han er repræsenteret af Galerie Maria Wettergren i Paris og har værker i blandt andet Designmuseum Danmarks permanente samling.

Fra Finn Juhl til japansk snedkerkunst

Finn Juhl er også en interessant reference.

Hos Juhl kan man opleve, at sæde, ryg og bærende konstruktion næsten flyder fra hinanden. Møblet bliver skulpturelt.

Fenhann har samme interesse i møblet som tredimensional komposition, men hans formsprog er mere geometrisk og konstruktivt.

Her kommer Japan ind.

Den japanske æstetiske tradition handler ofte om præcision, materialebevidsthed og respekt for konstruktionen. Men også om tomrummet.

Det er noget, der er meget tydeligt i f.eks. Fenhanns *Kumiko*-reoler. Store dele af møblet består reelt af luft. De ultratynde træelementer organiserer tomrummet.

Det kan næsten sammenlignes med japansk arkitektur, hvor rummet mellem elementerne er lige så vigtigt som elementerne selv.

Natur, geometri og matematik

Fenhann henter også inspiration i naturens matematiske strukturer. Han interesserer sig for universelle geometriske former og mønstre, som eksisterer uafhængigt af menneskelig design.

Det ses for eksempel i møbler som *Hexagon*, hvor den sekskantede geometri organiserer hele formen.



1 Guidede Gallerivandring Efterår 2026 – Bredgade
Martin Asbæk, Galerie Mikael Andersen og Officinet



Det interessante er, at geometrien hos Fenhann sjældent føles maskinel. Han bruger matematik til at organisere naturmaterialet, men træets åretegning og individuelle egenskaber forhindrer formen i at blive helt industriel.

Dermed opstår den spænding, som findes gennem hele hans arbejde:
præcision over for variation,
computer over for hånd,
geometri over for natur,
design over for kunst,
tradition over for innovation.

Hvordan passer Officinet ind i resten af gallerivandringen?

Det bliver faktisk et meget fint kontrastpunkt til Martin Asbæk og Galerie Mikael Andersen. Hos Markus Oehlen har vi billedet som et komplekst visuelt remix. Hos Susanne Wellm har vi fotografiet, der fysisk opløses og væves sammen igen. Hos Tjorg Douglas Beer har vi manuelle processer, der næsten efterligner algoritmer. Og hos Rasmus Fenhann får vi den modsatte bevægelse: ekstremt avanceret digital teknologi anvendes for at gøre et urgammelt håndværk endnu mere præcist.

Fælles for alle fire er derfor processens betydning.

De viser også fire meget forskellige svar på et aktuelt spørgsmål:

Hvad betyder kunstnerens hånd i en teknologisk tid?

Hos Fenhann bliver svaret meget tydeligt.

Computeren kan beregne.

CNC-maskinen kan fræse.

Men nogen skal stadig forstå træet, vælge det, samle det, mærke modstanden og vide, hvornår noget er præcist nok.