

Alexander Tovborg

THOMAS

Chapitre 1 - Commissaire : Kristian Vistrup Madsen

28 mars – 31 mai 2026

86260 Angles-sur-l'Anglin

Chapitre 2

12 mai - 6 juin

30 Galerie de Montpensier
Jardin du Palais Royal

Thomas est le nom de l'incrédule, celui qui répondit au retour du Christ par une question : puis-je la toucher ?

« La » étant la blessure.

« La » étant à la fois tout et toujours la blessure.

Jésus répondit à cette question en guidant la main de Thomas vers la blessure. Celle-ci représente ainsi le lieu de la foi. Car qu'est-ce que la foi, sinon une forme de maîtrise du doute ? Un cadre pour les questions auxquelles on ne peut répondre, mais qui ne cessent pourtant de se poser ? Et nous avons vu la manière dont, dans le tableau du Caravage, le doigt s'enfonçait entièrement à l'intérieur, la scène illuminée par cette lumière blanche rappelant une torche, caractéristique du peintre.

Dans le christianisme occidental, c'est ce que fit Jésus : il fournit une preuve à celui qui en avait besoin. C'est aussi pourquoi, dans la tradition chrétienne occidentale, l'accent est souvent mis sur le sexe du Christ et sur sa souffrance : les yeux suppliants, la blessure qui goutte de son flanc jusqu'à l'aîne de manière saisissante – pour attester qu'il était non seulement humain mais aussi un homme ; qu'il est véritablement mort et revenu à la vie.

Dans la tradition orthodoxe, l'histoire de Thomas porte moins sur la main conduite à toucher la blessure que sur ce que Jésus dit ensuite : heureux ceux qui n'ont pas vu la blessure – qui ne l'ont pas touchée – et qui pourtant croient. Le croyant orthodoxe n'a pas besoin de preuve ; sa foi est confessée – elle se trouve déjà résolue dans la pratique même. C'est pourquoi, dans les images orthodoxes, les figures sont modérées et impersonnelles, ni évocatrices ni persuasives, et pourquoi l'acte d'incrédulité de Thomas est généralement montré de loin et non en plan rapproché comme chez le Caravage.

Nous pouvons interpréter cette suite d'œuvres d'Alexander Tovborg comme des icônes : répétitives, voire convenues. Nous pouvons penser chacune d'elles comme une prière, une question formulée encore et encore mais qui n'attend pas de réponse, bien que dans chacune d'elles, une forme de connaissance semble émerger lentement des profondeurs.

Nous pouvons interpréter cette suite d'œuvres comme des icônes, et pourtant quelque chose qui dépasse la retenue impersonnelle propre à la tradition picturale orthodoxe s'y manifeste : quelque chose est indéniablement là, charnel et plein de caractère, trouble et multiple. Elles sont dans tous les cas bien loin d'exprimer une résolution.

Leur titre est tout simplement *T* – et c'est à partir de ce *T* que j'extrapole *THOMAS*, en prenant soin de ne pas lui ajouter son habituel qualificatif de saint. Parce que *T* est si bref, un simple son, et nous avons besoin d'une énonciation plus approfondie pour pouvoir parler du doute. Mais ce n'est pas Thomas, ni même Jésus, que nous voyons dans ces peintures. Ce que nous voyons, c'est une figure, une forme simple, à peine dotée de traits indiciaires. Certaines sont sombres, comme calcinées. D'autres brillent de l'intérieur. Chacune formulera la question à sa manière bien qu'aucune, bien sûr, n'y réponde.

Dans certaines, nous voyons une main en forme d'amande. Dans d'autres, un doigt. Dans quelques unes, la main est entourée de son espace négatif, la blessure, et une proposition frappante prend alors forme : la main est la blessure. Pour un moment, une chose est sûre. C'est dans l'impulsion même de toucher – c'est-à-dire de douter – que se loge la souffrance chez l'humain, et le doute, comme nous le savons, partage ce lieu avec la foi.

VILLA ATRATA

Dans cet effondrement des différences entre la main et la blessure, Jésus et Thomas, il n'y a soudain plus non plus de différence entre le fait d'avoir touché et de ne pas avoir touché ; entre preuve et confession, foi et connaissance. Nous sommes peut-être dans une sorte d'état préternaturel où la blessure, le doute et le désir sont à la fois toujours-déjà* et pas-encore. Où la fameuse question n'a pas été posée, mais où il n'est pas non plus nécessaire de le faire. *Noli me tangere*** , dit Jésus, mais que voulait-il bien pouvoir dire ? Ici, Thomas n'est pas saint, il n'est même pas encore Thomas. Il est *T*, un signe remarquablement semblable à la croix, bien que plus simple. Un signe qui emprunte sa forme au corps humain.

Kristian Vistrup Madsen

* Traduction française de « immer schon ».

« Toujours-déjà » est un terme philosophique qui désigne ce qui est déjà en place avant toute expérience ou pensée, sans commencement clairement identifiable. Ce concept a notamment été développé par Martin Heidegger dans *Être et Temps* (1927).

** *Noli me tangere* (« Ne me touche pas ») est la traduction latine d'une phrase adressée par Jésus ressuscité à Marie Madeleine (Jean 20:17).

Il était important pour moi que les images d'Alexander soient présentées comme une série. Je disais aux gens que la dimension sérielle de son travail avait trop souvent été négligée, alors qu'elle constitue un élément clé de ce que l'œuvre est et de la manière dont elle se déploie. Ce que j'entends par là tient à la logique picturale des icônes : elles ne sont pas peintes, mais écrites, comme des prières. Elles ne communiquent pas ; elles agissent par exposition prolongée. Elles sont retenues, conventionnelles et répétitives, et pourtant pleines, parce que l'artiste comme le spectateur s'y sont — et s'y seront — continuellement vidés. La simplicité qu'elles offrent n'est pas celle, familière au protestantisme, qui demande que la foi soit projetée vers l'intérieur, mais se manifeste plutôt avec l'intensité accrue d'une sensation unique et englobante.

Pourtant, depuis le début, je savais qu'une autre qualité était également à l'œuvre dans les images d'Alexander. Certes, il est attaché à une certaine forme de planéité, qui lui permet d'approcher l'objectivité de l'ornement. Mais ses œuvres ne sont pas, comme des icônes, impersonnelles. Bien que je sois conscient que ce n'est pas la personnalité d'Alexander que nous voyons — la sienne n'est assurément pas de l'ordre de l'expressionnisme —, il se dégage de ces œuvres un fort sentiment d'individualité.

Ce caractère ne vient pas du motif, qui, dès l'origine, a été construit à partir de lignes suspendues dans les limites d'une grille — à la fois figure et motif. Chaque ligne va aussi loin qu'elle le peut, jusqu'à toucher le bord le plus proche, allégeant ainsi de nombreux aspects de la prise de décision, ou ce que nous pourrions appeler la part de subjectivité dans l'œuvre. Le mot religion signifie « relier » ; on peut ainsi comprendre la nature codifiée de l'univers de motifs d'Alexander comme une forme de contrainte : une structure qui permet à ce qui échappe au langage et à la cognition d'apparaître. Je parle ici de l'accumulation de couleur, de texture, de lumière, et du sentiment, face aux images d'Alexander, que c'est le temps — cette substance la plus abstraite — qui leur confère leur profondeur.

Je le savais, et pourtant je n'avais pas tout à fait réussi à en saisir les conséquences — comme on ne saisit que rarement à l'avance la physicalité d'une œuvre avant son déploiement dans un espace. Je pensais que nous pourrions souligner la sérialité et la répétition en accrochant les œuvres en ligne droite, à hauteur d'épaule. Ce serait une présentation moderniste et sobre, qui ajouterait aux œuvres la spiritualité des mathématiques — leur infinité.

Mais, à mesure que nous déballions les œuvres une à une, la réalité de leur caractère s'imposait à nous. Il aurait bien sûr été possible d'entrer en lutte avec elles et de les forcer à s'aligner sur notre vision — mais dans quel but ? Chacune, comme une rencontre entre corps et lumière, exigeait d'être appréhendée seule : que le spectateur puisse s'en approcher, et que le mur environnant rejoigne son plan pictural. Nous avons utilisé les clous déjà présents, vestiges de précédentes expositions — peut-être même antérieurs à Villa Atrata. Il n'était pas difficile d'imaginer que les peintures avaient poussé depuis l'intérieur des murs.

Nous avions parlé du doute, et de saint Thomas en quête de certitude. Le spectateur trouvera dans ces images suffisamment de blessures, de mains et de doigts pour vérifier ce que Thomas n'osa pas croire. Et pourtant, dans la rencontre avec ces œuvres — en les déballant une à une, en les touchant —, ce que je perçois n'est pas l'apaisement du doute, mais son déplacement vers une autre forme de vérité : une lueur émergeant sous une surface sombre, à travers les yeux en amande de la petite figure. Ainsi, le mouvement du doute s'est révélé à l'opposé de ce que j'avais anticipé. Il ne s'agissait pas que les images expriment le doute, comme Thomas l'avait fait, mais que leur prétention naturelle à la vérité vienne troubler ce que je pensais en savoir. Il y a, bien sûr, un clou juste au-dessus de l'autel. Et la question de savoir si nous y suspendrions une des icônes reformulait, une fois encore, celle du doute. En fin de compte, il nous a été impossible de trancher.

Kristian Vistrup Madsen

Alexander Tovborg (né en 1983, vit et travaille à Copenhague, Danemark) a étudié à la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Karlsruhe, en Allemagne, ainsi qu'à l'Académie royale des Beaux-Arts du Danemark à Copenhague.

La peinture, le dessin, la sculpture et la performance occupent une place égale dans la pratique pluridisciplinaire de Tovborg, qui explore les rôles que la religion et la mythologie jouent dans l'identité humaine et dans le monde que nous habitons.

Son travail a été présenté dans de nombreuses institutions, parmi lesquelles : Camden Arts Centre, Londres, UK ; Grand Palais, Paris, France ; ARoS, Aarhus, Danemark ; Kunsthall Charlottenborg, Copenhague, Danemark ; Museet for Religiøs Kunst, Lemvig, Danemark ; Museet for Samtidskunst, Roskilde, Danemark ; Kunsthalle Bremen, Brême, Allemagne ; ARKEN, Copenhague, Danemark ; Holstebro kunstmuseum, Holstebro, Danemark ; KØS museum for kunst i det offentlige rum, Køge, Danemark ; Spritmuseum, Stockholm, Suède ; Vejen Kunstmuseum, Vejen, Danemark ; IMMA Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlande ; Museo Nacional de la Estampa, Mexico, Mexique ; Kunsthallen 44 Møen, Askeby, Danemark ; Kunstmuseet Køge Skitsesamling, Køge, Danemark ; Odsherred Kunstmuseum, Asnæs, Danemark ; Herning Museum of Contemporary Art, Herning, Danemark ; Hundige Kunsthall, Hundige, Danemark ; Randers Kunstmuseum, Randers, Danemark.

Alexander Tovborg

THOMAS

Chapter 1 - Curated by Kristian Vistrup Madsen

28 March – 31 May 2026

86260 Angles-sur-l'Anglin

Chapter 2

12 May - 6 June

30 Galerie de Montpensier
Jardin du Palais Royal

Thomas is the name of the incredulous, the one who responded to Christ's return with a question: can I touch it?

"It" being the wound.

"It" being everything, and at the same time always the wound.

To this question, Jesus answered by leading Thomas's hand to the wound. The wound, in that way, is the site of faith. For what is faith if not a form of doubt management? A framework for the questions that cannot be answered but which keep announcing themselves nonetheless? And we have seen how, in Caravaggio's picture, the finger went all the way inside, the scene lit up by that painter's characteristic white light, like a torch.

In western Christianity this is what Jesus did: he provided evidence to the one who needed it. This is also why there is, in the western Christian tradition, a special emphasis on the sex of Christ, and on his suffering: the pleading eyes, the wound that drips graphically from his side down to the crotch – to provide evidence that he was, indeed, not only human but a man; that he really did die and come back to life.

In the Orthodox tradition, the story of Thomas is less about the hand that was moved to touch the wound than about what Jesus said next: blessed are the ones who have not seen the wound – who have not touched it – and still believe. The orthodox believer needs no evidence; their faith is confessed – in the instance of practice, already resolved. This is why, in Orthodox pictures, the figures are restrained and impersonal, not evocative and persuasive, and why Thomas's act of incredulity tends to be shown from a distance, not, like Caravaggio's, in medium close-up.

We can understand this suite of works by Alexander Tovborg as icons: repetitive, even formulaic. We can think of each of them as a prayer, a question formulated again and again without the expectation of an answer, though some kind of knowledge, with each one, slowly emerges from out of the depths.

We can understand this suite of works as icons, and yet something manifests in them that goes beyond the impersonal restraint typical of the Orthodox pictorial tradition: something is undeniably there, flesh-like and full of character, murky and multifarious. Far are they, in any case, from expressions of resolve.

Their title, simply, is *T* – and it is from this *T* that I extrapolate *THOMAS*, careful not to add his usual moniker of Saint. Because *T* is so short, a mere sound, and we need further enunciation to be able to speak about doubt. But it is not Thomas that we see in these paintings, and neither is it Jesus. What we see is a figure, a simple form, with barely any indexical features. Some of them are dark, as if charred. Others glow from within. Each will phrase the question in their own way, though none, of course, answer.

In some we see a hand, almond-shaped. In others, a finger. In some the hand is flanked by its negative space, the wound, and a striking proposition takes the almond shape: the hand is the wound. For a moment, this much is clear. That the very impetus to touch – that is, to doubt – is where suffering is located in humans, and doubt, as we know, shares this location with faith.

VILLA ATRATA

Within this collapse of difference – between hand and wound, Jesus and Thomas – there is suddenly also no difference between touching and not having touched; between evidence and confession, faith and knowledge. We are, perhaps, in a kind of preternatural state where wound, doubt and desire are always-already* as well as not-yet. Where the famous question has not been asked, but there is also no need to. *Noli me tangere*** said Jesus, but what could he possibly mean? Here Thomas is not Saint, he is not yet even Thomas. He is *T*, a sign remarkably like the cross, though simpler. A sign that takes its shape after the human body.

Kristian Vistrup Madsen

* English translation of « immer schon ».

« Always-already » is a philosophical term describing what is already in place before any experience or thought, without a clearly identifiable beginning. It was notably developed by Martin Heidegger in *Being and Time* (1927).

** *Noli me tangere* ('Touch me not') is the Latin version of a phrase spoken by Jesus to Mary Magdalene when she recognised him after his resurrection (John 20:17).

VILLA ATRATA

It had been important to me that Alexander's pictures be shown as a series. I would tell people that the seriality in his work has been too often overlooked as a key component of what and how the work is. What I mean by that has to do with the pictorial logic of icons. That they are not painted, but written, like prayers. That they do not communicate but impact by sustained exposure. They are restrained, formulaic and repetitive, and yet full because both artist and viewer have been, and will be, continually, emptied into them. The simplicity they offer is not like that known from protestantism that asks for faith to be projected inwards, but manifests rather with the heightened intensity of a single, all-encompassing sensation.

All along, however, I knew that some other quality is at play in Alexander's pictures, too. Yes, he is attached to a certain kind of flatness that enables it to approach the objectivity of ornament. But his works are not, as icons, impersonal. Though I am aware that it is not Alexander's personality that we see – his is surely not a form of expressionism – there is in the works a great sense of individual character.

This character comes not from the motif, which from the outset has been constructed from lines suspended within the confines of a grid, at once figure and pattern. Each line will go as far as it can, touching the nearest edge, alleviating many aspects of decision-making, or what we could call subjectivity in the work. The word religion means 'to bind', and so we might understand the formulaic nature of Alexander's world of motifs as a form of confinement: a structure which allows what lies outside language and cognition to appear. I am talking about the accumulation of colour, texture, light, and the sense that we get from Alexander's pictures that it is time – that most abstract of substances – that lends them their depth.

I knew this, and yet had not quite been able to grasp the consequences of it – as one rarely is able to grasp the consequences of an artwork's physicality in advance of its impact in a space. I thought we might emphasise seriality and repetition by hanging the works in a straight line at shoulder height. It would be modernist and sober. It would add to the works the spirituality of mathematics – its infinity.

But as we unpacked the works, one by one, the reality of their characters impinged upon our agency. It would of course have been possible to enter into struggle with the works, and force them to align with our vision – but to what end? Each one, a meeting of body and light, demanded that it be met alone; that the viewer could come close; that the surrounding wall could join its picture plane. We used the nails that were already there, perhaps from previous projects, but also from long before Atrata. It was not difficult to imagine that the paintings had grown from inside the walls.

We had spoken about doubt, and Saint Thomas who went looking for certainty. The viewer will find on these pictures enough wounds and hands and fingers to verify what Thomas did not dare believe. And yet in the encounter with these works – in unwrapping them, one by one, and touching them – what I sense is not the alleviation of doubt, but its replacement with another kind of truth altogether, a glow emerging from beneath a dark surface, through the almond-shaped eyes of the small figure. And so the motion of doubt was opposite to what I had expected. It was not that the pictures would somehow express doubt, as Thomas had, but that their natural claim to truth would unsettle what it was I even thought I knew about it. There is a nail directly above the alter – of course there is. And the question of whether we would hang one of the icons there, seemed to phrase, once again, the question of doubt. In the end, it was impossible for us to make the decision.

Kristian Vistrup Madsen

Alexander Tovborg (b. 1983, lives and works in Copenhagen, Denmark) studied at the Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe, Germany and the Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen, Denmark.

Painting, drawing, sculpture, and performance share equal space in Tovborg's multidisciplinary practice that explores the roles that religion and mythology play in human identity and the world we inhabit.

His work was presented in numerous institutions, including : Camden Arts Centre, London, UK; Grand Palais, Paris, France; ARoS, Aarhus, Denmark; Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, Denmark; Museet for Religiøs Kunst, Lemvig, Denmark; Museet for Samtidskunst, Roskilde, Denmark; Kunsthalle Bremen, Bremen, Germany ; AKEN, Copenhagen, Denmark; Holstebro kunstmuseum, Holstebro, Denmark; KØS museum for kunst i det offentlige rum, Køge, Denmark; Spritmuseum, Stockholm, Sweden; Vejen Kunstmuseum, Vejen, Denmark; IMMA Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland; Museo Nacional de la Estampa, Mexico City, Mexico; Kunsthallen 44 Møen, Askeby, Denmark; Kunstmuseet Køge Skitjesamling, Køge, Denmark; Odsherred Kunstmuseum, Asnæs, Denmark; Herning Museum of Contemporary Art, Herning, Denmark; Hundige Kunsthall, Hundige, Denmark; Randers Kunstmuseum, Randers, Denmark.