Stedsans

Stedsans

Stedsans

25 indgange til kunsten derude

Redigeret af Camilla Jalving

Strandberg Publishing

Indhold

Forord
6

Fra Statens Kunstfond til Borgernes Kunstfond
Louise Straarup
8

Indgange og udgange
***En introduktion til* Stedsans**
Camilla Jalving
10

I **Dialogens kunst**
Konflikt og forhandling i offentlige rum
Ulrikke Neergaard
24

01 **Løgumkloster Refugium**
Astrid Noack
38

02 **Århus Statsgymnasium**
Asger Jorn
46

03 **Syddansk Universitet**
Sonja Ferlov Mancoba
54

04 **Konventum Konferencecenter**
Henning Damgård-Sørensen
62

05 **Skallebølle Skole**
Henry Heerup
70

06 **Aabenraa Statsskole**
Paul Gadegaard
78

07 **Stadsbiblioteket**
Willy Ørskov
86

II **Hvad enhver borgmester bør vide om kunst i det offentlige rum**
Om forandringer i kunstværkets status og publikums rolle siden 1964
Lise Skytte Jakobsen
96

08 **Skjoldhøjkollegiet**
Kasper Heiberg
114

09 **Herlev Hospital**
Poul Gernes
122

III **Kunsten i arkitekturen**
Om kunst, mursten og den menneskelige dimension
Lars Juel Thiis
132

10 **Aalborg Universitet**
Stig Brøgger, Hein Heinsen og Mogens Møller
142

11 **Gladsaxe Hovedbibliotek**
Bjørn Nørgaard
150

12 **Designmuseum Danmark**
Jette Gemzøe
158

13 **Sædding Strandvej**
Svend Wiig Hansen
166

14 **Holbæk Strandpark**
Olafur Eliasson
174

15 **Birk Centerpark**
Ingvar Cronhammar
182

16 **DR Byen Station**
Per Kirkeby
190

17 **University College Syddanmark**
Erik Hagens
198

18 **Mændenes Hjem**
Kenneth A. Balfelt og FOS
206

19 **Dækmolevej**
Carsten Juel-Christiansen, Torben Schønherr og Marianne Hesselbjerg
214

IV **Rum i den offentlige kunst**
Vestled *og Ørestaden*
Torben Schønherr
224

20 **Statsfængslet Østjylland**
Øivind Nygård
230

21 **Skibelund Krat**
Sophia Kalkau
238

22 **Ærøskøbing Havn**
Randi & Katrine
246

23 **Helsingør Havn**
Elmgreen & Dragset
254

V **Han, hun og offentligheden**
Om kunst, der bruges
Malene Vest Hansen
264

24 **Skagen Skipperskole**
AVPD
274

25 **Viborg Kunsthal**
Mette Winckelmann
282

Noter
293

Register
296

Oversigtskort
297

Fotokreditering
298

Om forfatterne
299

Marianne Jelved, Kulturminister

Forord

”Mere plads til nutidskunst” stod der på et af billedkunstnernes bannere, da de i 1953 demonstrerede for oprettelsen af en statslig ordning til udsmykning af offentligt byggeri. Billedkunstnernes aktion var katalysator for, at forløberen til Statens Kunstfond blev oprettet i 1956 med henblik på at yde støtte til billedkunst. Når vi i 2014 markerer 50-års jubilæet for Statens Kunstfond, som siden 1964 har haft til opgave at fremme kunsten bredt set, er det værd at bemærke, at det var ønsket om mere kunst i offentlige rum, der tilskyndede staten til for alvor at påtage sig rollen som mæcen. Statens Kunstfond har i de 50 år, der er gået, opbygget en mangfoldig og allestedsnærværende kunstarv, som vi kan være stolte af. 1.273 værker er det blevet til. *Stedsans – 25 indgange til kunsten derude* giver os mulighed for at gøre status og rette blikket fremad.

Julius Bomholts vision for oprettelsen af det første Statens Kunstfond var, at kunsten skulle berige hele landets befolkning, og de store kunstopgaver skulle inspirere kunstnerne. Bomholts vision er fortsat retningsgivende for Statens Kunstfonds ordninger for billedkunst i offentlige rum. Jeg mener, at Statens Kunstfonds virke har vist, at kunstens betydning for mennesker er endnu mere omfattende. Kunsten har for længst overskredet den oprindeligt afgrænsede udsmykningsopgave i offentligt byggeri og har indtaget små og store, oplagte og umulige offentlige rum. Kunstens udvidede udfoldelse i offentlige rum griber mere direkte ind i menneskers hverdagsliv. Derfor skaber produktionen og modtagelsen af stedsspecifik kvalitetskunst særlig anledning til samspil mellem mennesker.

Det er et vigtigt samspil, der sker mellem Statens Kunstfonds kunstkyndige, kunstnere, arkitekter, bygherrer, lokale politikere, kunstentusiaster og borgere. Staten skal også i fremtiden gå foran og skabe mere plads til nutidskunst af høj kvalitet. I hele landet. For alle borgere. I samspil mellem mennesker. Vi har brug for kunst i vores omgivelser, i vores hverdag. Når vi skaber rum til kunst, demonstrerer vi ikke blot vores samfunds kulturelle rigdom. Vi forærer også hinanden nye perspektiver på et givent sted. Og vi skaber rum for samtale og debat om individuelle og fælles værdier og interesser i de lokalmiljøer, vi indgår i.

Carsten Juel-Christiansen, Torben Schønherr &
Marianne Hesselbjerg: *Vestled*, 2003-06
Dækmolevej i Hvide Sande

Louise Straarup, Kulturstyrelsen

Fra Statens Kunstfond til Borgernes Kunstfond

Der er bred politisk enighed om, at staten skal støtte kunsten. Det har der været siden 1964, hvor *Lov om Statens Kunstfond* blev vedtaget. Det historiske tilbageblik, som her præsenteres, viser, at krumtappen i etableringen af Statens Kunstfond var spørgsmålet om, hvorvidt staten skulle yde støtte til billedkunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri. Det viser også, at lovgivningen har været og stadig er åben for, at Statens Kunstfond initierer og udfordrer udvekslinger mellem kunst, sted og mennesker.

Staten som mæcen

Forløberen for Statens Kunstfond blev etableret i 1956 med det formål at administrere udsmykningsopgaver ved statsligt byggeri. Forud udspillede sig en intens politisk debat i Folketinget. Julius Bomholt, den daværende socialdemokratiske undervisningsminister, senere Danmarks første kulturminister, ønskede en kunstfond, fordi han mente, det var tid til, at staten påtog sig rollen som aftager og beskytter af kunsten. Julius Bomholt udtrykte det på følgende vis: ”(...) samfundsudviklingen har ført det med sig, at de private mæcener er ved at rykke i baggrunden, medens de offentlige institutioner, som demokratiet har skabt, endnu ikke er rykket frem i tilstrækkelig grad som aftagere og beskyttere af kunst.”[1]

En statslig kunstfond skulle ikke blot give kunstnerne smør på brødet, men også sikre, at kunsten i fremtiden kunne spille en endnu vigtigere rolle i samfundet. ”Der er ingen tvivl om, at det vil være af uvurderlig betydning for den opvoksende slægt at kunne færdes i skoler og læreanstalter, hvor maleres og billedhuggeres arbejder kan virke inspirerende og stimulerende på de unges livsforståelse, og for hele landets befolkning at kunne opleve kunsten i offentlige bygninger, kirker, rådhuse, biblioteker, hospitaler o.s.v.”, som Bomholt formulerede det.[2]

Etableringen af det første Statens Kunstfond havde altså et dobbelt sigte: dels at sikre en indkomst til kunstnerne og give inspiration for deres kunstneriske virke; dels at berige landets befolkning.[3] Under folketingsdebatten om *Lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet* kunne samtlige partier da også tilslutte sig opfattelsen af, at kunsten har en værdi i samfundet. Den ideologiske kamp drejede sig om statens rolle i relation til kunsten. Hvor Socialdemokratiet, DKP og Det Radikale Venstre argumenterede for, at staten havde et ”ansvar” og en ”forpligtelse” til at støtte kunsten i rollen som ”aftager” og ”beskytter”, så De Konservative og Venstre ”stat” og ”forpligtelse” i forbindelse med kunsten som en ”indblanding”, hvilket potentielt kunne føre til ”kontrol” og ”ensretning” af kunsten.[4]

Lov om oprettelse af Statens Kunstfond og Eckersberg-Thorvaldsenfondet blev kun stemt igennem af et mindre flertal. 66 stemte for loven (Socialdemokratiet og Det Radikale

Venstre), 6 stemte imod, og 57 undlod at stemme.[5] Siden har der været bredt politisk flertal for kunststøttelovene. *Lov om Statens Kunstfond* blev i 1964 vedtaget med 124 stemmer for og 6 imod. Den seneste *Lov om Statens Kunstfonds virksomhed* blev i 2013 vedtaget med 100 stemmer for og 13 imod.

Kunst, sted og mennesker

Formålet med Statens Kunstfond har igennem tiden været at "fremme kunsten". Fondens ordninger for kunst i det offentlige rum har imidlertid et særligt fokus på udbyttet for både kunstnerne og modtagerne – borgerne. Det er da også i det offentlige rum, at udvekslingerne mellem kunst, sted og mennesker til stadighed skaber anledninger til forhandlinger, dialog og debat om kunstnerisk kvalitet og kunstens værdi og rækkevidde. De 1.273 værker, der er projekteret over hele landet igennem de sidste 50 år med bevillinger fra Statens Kunstfond, udgør ikke blot rygraden i Statens Kunstfonds virke, men er vidnesbyrd om interaktioner mellem 17 udvalg med i alt 55 medlemmer (12 kvinder og 43 mænd), 527 kunstnere (155 kvinder og 372 mænd) og et stort antal bygherrer, arkitekter, landskabsarkitekter, entreprenører, håndværkere, lokale ildsjæle, brugere og borgere.

Værkerne vidner også om ændringer i opfattelsen af, hvilken rolle kunsten spiller i det offentlige rum. Oprindeligt var kunsten underlagt arkitekturen som "udsmykning", men med tiden ser vi en øget integration af billedkunsten i arkitekturen[6], kunstens erobring af landskabet[7] og samspil mellem billedkunst og helhedsplaner i byplanlægning.[8] Som konsekvens af udviklingen fik Det Billedkunstneriske Udsmykningsudvalg i 2003 navneændring til Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum (UFKIDOR).[9]

Rammer for fremtidens kunst i offentlige rum

Som følge af den netop gennemførte kunststøttereform er Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum blevet nedlagt som selvstændigt udvalg. Fra 1. januar 2014 er arbejdsopgaver og en uændret bevilling til området overgået til Statens Kunstfonds Legatudvalg for Billedkunst, som er et kunstfagligt fem-mandsudvalg. Legatudvalget for Billedkunst uddeler desuden arbejdslegater og treårige arbejdsstipendier efter ansøgning fra billedkunstnere, og udvalget kan på eget initiativ præmiere billedkunstneriske værker og indkøbe værker til placering på institutioner med offentlig adgang.[10]

Formålet med den statslige støtte til kunst i det offentlige rum bliver i den aktuelle bekendtgørelse formuleret helt i overensstemmelse med Julius Bomholts idéer: "Statens Kunstfonds ordninger vedrørende kunst i det offentlige rum (…) skal dels give borgerne i hele landet mulighed for at møde kunst af høj kvalitet, dels virke igangsættende og stimulerende for kunstnernes produktion." Samtidig bliver det understreget i bekendtgørelsen, at "kvaliteten af den kunstneriske produktion og det kunstneriske talent er afgørende for fondens indkøb og bestilling af værker i det offentlige rum."[11]

Statens Kunstfonds ordninger vedrørende kunst i det offentlige rum omfatter to virkeområder: 1) Indkøb og fordeling af kunstværker til det offentlige rum – også kaldt deponeringsordningen og 2) Bestillingsværker til det offentlige rum. Denne bog omhandler det sidste virkeområde, som bekendtgørelsen særskilt definerer rammerne for.[12]

Lovgivningen giver Legatudvalget for Billedkunst meget overordnede retningslinjer for at prioritere bevillingerne og vægte indsatser. Arbejdsopgaverne i forbindelse med bestillingsværker til det offentlige rum bliver opdelt i 3 kategorier:

1) Samarbejdsprojekter med en statslig, regional, kommunal eller i helt særlige tilfælde en privat institution, som har ansøgt udvalget om bevilling til at projektere kunst til et specifikt sted.

2) Andre initiativer, som fremmer formålet. Udvalget kan herunder både iværksætte egne initiativer (eksempelvis indkaldelser af skitseforslag, formidlingstiltag, seminarer, samarbejder med andre kunstområder og udvikling af projekter, der skaber nye muligheder for kunstens udfoldelse i offentlige rum) og give støtte til allerede projekterede kunstværker.

3) Rådgivning om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri. I henhold til *Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v.*, skal der inden for byggebevillingen i forbindelse med statsligt byggeri afsættes et beløb til kunstnerisk udsmykning. Beløbet skal svare til 1,5 % af håndværkerudgifterne ekskl. moms.[15]

Fremtidsscenariet for Legatudvalget for Billedkunst er altså stor frihed og indflydelse til at give borgerne i hele landet mulighed for at møde en mangfoldighed af kunstværker af høj kvalitet og til at initiere udforskning af kunstens grænser i offentlige rum.

Den brede politiske opbakning til Statens Kunstfond siden 1964 betyder, at der grundlæggende ikke er behov for at sætte spørgsmålstegn ved statens engagement i kunst. Til gengæld er der fortsat politisk opmærksomhed på at give *alle* borgere mulighed for at møde kunst af høj kvalitet. Kulturminister Marianne Jelved pointerer i sin kronik i maj 2014: "Borgernes Kunstfond – ikke statens", at "vi skal gøre endnu mere for at udbygge kunstens demokratiske forankring."[15] Kunst i offentlige rum skaber unikke anledninger til udveksling mellem kunst, sted og mennesker. Der er fremadrettet et stort potentiale i at benytte kunst i offentlige rum som afsæt for forhandlinger, dialog og debat om kunstnerisk kvalitet og kunstens værdi og betydning for den enkelte borger, for lokalmiljøer og for samfundet i det hele taget.

Camilla Jalving

Indgange og udgange
En introduktion til Stedsans

”I mange år har jeg forgæves kæmpet for det program, at Kunstfondet burde reservere en vis sum penge til publicering og gennemgang af alle offentlige udsmykninger i Danmark, først og fremmest naturligvis dem, som fondet selv betaler, og lade dem gratis uddele til alle kunstnersamfundets medlemmer til diskussion og skærpelse af de krav, der i dag bør stilles til kunstneriske arbejder i offentlige miljøer hvor alle er tvunget til at blive konfronteret med dem, og hvor en viden om det komplexe urbanistiske forhold til arkitektur er af grundlæggende betydning. Kunde jeg med mine krav åbne for en sådan virksomhed vilde jeg være meget glad.”[1]

Det er den danske kunstner Asger Jorn, som her skriver i et brev fra 1970 til Statens Kunstfond. Nu, 44 år senere, er det ikke til at vide, om denne bog ville have gjort Jorn glad, men i hvert fald er den en ”publicering og gennemgang”, for nu at bruge Jorns egne ord, af et udvalg af de offentlige udsmykninger i Danmark, som Statens Kunstfond har stået bag de sidste 50 år. Gennem 25 værknedslag og en håndfuld temaartikler er *Stedsans – 25 indgange til kunsten derude* et forsøg på at belyse og diskutere, hvad og hvordan kunsten er, og hvad den kan og gør derude i de ”offentlige miljøer hvor alle”, som Jorn meget præcist bemærker, ”er tvunget til at blive konfronteret med dem”. Bogen rejser spørgsmål som: Hvilke kunstneriske og politiske bevæggrunde ligger bag de idéer, som ender som skulpturer på byens pladser, eller som udsmykning af offentlige bygninger? Hvad kan kunsten, når den bevæger sig ud af museet? Hvad gør kunsten ved stederne – og hvad gør stederne ved den? Hvem er den skabt for, hvordan bruger vi den, og hvem bestemmer, hvordan den skal se ud?

Det kunstnerdrevne udstillingssted Sydhavn Station i København åbnede i august 2012. På S-togsstationen kan man se skiftende udstillinger af samtidskunst, fx som her i ankomsthallens plakatstandere, hvor Julie Born Schwartz i september 2014 viste billedserien *Magnetic Levitation* fra 2010.

S
Sydhavn

Bogen er ikke den første af sin slags, men den er den seneste.[2] Skrevet i og formet af sin egen tid og dermed præget af de blikke og problemstillinger, som nu engang er aktuelle og har presset sig på hos bogens bidragsydere. På den vis er den ikke blot en dokumentation af historien, men i sig selv et historisk dokument, der vidner om sin egen samtid. 300 sider er det blevet til. En samling af tekst og billeder, der kortlægger det, som allerede er, men forhåbentligt også skaber pejlemærker for alt det, som kommer. For *Stedsans* er ikke blot tænkt som en historisk oversigtsbog, men også som et idékatalog for nye værker, nye samarbejder, nye "forestillingsbilleder", som de to kunstnere Kasper Heiberg og Willy Ørskov så smukt har benævnt alt dét, vi også kalder 'kunst', og som befinder sig i de rum, vi deler.[3]

25 indgange

Sammen med Ny Carlsbergfondet, Bygningsstyrelsen og få private fonde er Statens Kunstfond en af de vigtigste bidragsydere til permanent kunst i det offentlige rum i Danmark. Indtil videre har Statens Kunstfonds engagement resulteret i over 1.200 værker spredt rundt omkring i landet.[4] *Stedsans* sætter fokus på et lille udvalg. Fra Astrid Noacks lavmælte krucifiks fra 1943-45 til Mette Winckelmanns ornamentale patchworkmur, der blev indviet i 2013. De 25 værker beskrives i ord af kunsthistoriker Sidsel Kjærulff Rasmussen og i billeder af fotografen Torben Petersen. Med henholdsvis notesbog og kamera i tasken har de begge været Danmark rundt – fra Skagen til Løgumkloster; fra Vesterhavet til Sortedams Dossering i København for at fange værkerne på stederne, sådan som de træder frem og bruges, når man ikke bare ser, men ser efter.

De 25 værker udgør en stribe af indgange. Læseren vælger selv, hvilken dør, der skal åbnes. Kronologien er blot et enkelt systematiserende greb, der ikke udelukker forbindelser på tværs, eller forhindrer, at man som læser begynder bagfra, eller blot i midten, hvis det er dér, blikket fanges. Derudover rummer bogen en række temaartikler, der skyder sig ind imellem de 25 værker for her at udfolde sammenhænge, eller forfølge bestemte vinkler og problemstillinger.

Udvælgelsen af blot 25 værker ud af det enorme materiale er i udgangspunktet en umulig opgave. Alligevel har vi gjort forsøget – ikke for at skabe endnu en kanon, men for at fortælle en varieret historie om de nybrud og ændringer, som kunsten har undergået i de 50 år, som Statens Kunstfond har ageret. Sigtet har ikke været en homogen fortælling, men tværtimod at vise både bredden og polerne i det felt, som kaldes kunst i det offentlige rum. Historien kunne helt sikkert fortælles anderledes med andre værker og andre vinklinger. Det er derfor ikke de *eneste* 25 gode værker, støttet af Statens Kunstfond, som man finder i bogen. Det er de 25 værker og kunstnerskaber, som ud fra hensyn til variation i kunstneriske virkemidler og strategier, samt kronologisk-, geografisk- og kønsmæssig spredning, har været væsentlige og nybrydende i forhold til den samtid, hvori de er skabt. Fra værker udført i atelieret, til værker udført på stedet. Fra enkeltstående skulpturer og underspillede monumenter til højtråbende kolosser, topografiske pejlemærker, rumindretninger og farvesætnin-

ger: skulptur, installation, maleri, grafik, keramik og kunsthåndværk.

Kunst som rum

Findes der så en rød tråd gennem de 25 udvalgte værker? En bevægelse, et greb, en strategi, metode, eller æstetik, som er gennemgående på trods af diversiteten? Én tendens stikker ud. Kunsthistoriker Lise Skytte Jakobsen beskriver i en af bogens temaartikler, *Hvad enhver borgmester bør vide om kunst i det offentlige rum*, kunstens udvikling de sidste 50 år som en bevægelse fra skulptur til begivenhed. Fra idéen om værket som noget, der står – til værket som noget, der sker – i samspil med publikum, og i samspil med et sted. Som Skytte Jakobsen formulerer det, er kunst i det offentlige rum "i høj grad blevet noget, vi ikke bare kigger på, men ofte også tager 'en tur' i – både i helt konkret og i mere overført betydning." Det er en meget præcis betragtning, når man som Skytte Jakobsen tager udgangspunkt i relationen mellem værk og betragter i beskrivelsen af kunstens udvikling.

De 25 udvalgte værker afspejler ikke en entydig kronologisk bevægelse fra skulptur til begivenhed. Alligevel, og med forbehold for undtagelser, dominerer det fuldt integrerede værk, forstået som udsmykninger, der er udført i tæt dialog med det rum, eller den arkitektur, som de indgår i. Fra Poul Gernes' radikale farvesætning af Herlev Hospital fra 1968-76, over Paul Gadegaards udsmykning af Aabenraa Statsskole fra 1970-73, til AVPDs udsmykning af Skagen Skipperskole, der blev indviet i 2013. Disse projekter vender på forskellig vis idéen om et enkeltstående værk i et rum på hovedet ved at gøre selve rummet til et værk, man som betragter netop går ind i frem for blot at betragte på afstand.

Som skabt til stedet

En anden tendens har med stedet at gøre. Næsten samtlige 25 værker er *stedsspecikke*, det vil sige, de er udført til et bestemt sted, ser man bort fra Astrid Noacks krucifiks fra 1943-45, Sonja Ferlov Mancobas skulptur fra 1963-64 og Henry Heerups litografiske serie *Legedage* fra 1969. Mest radikal var Kasper Heiberg. Da han fik til opgave at lave en udsmykning til Skjoldhøjkollegiet i Aarhus, flyttede han i 1972 dertil fra København med sin familie for at tilegne sig stedet og mærke arkitekturen på egen krop. Udsmykningen er da også en præcis registering af blandt andet sollys og skygge i den tætte bebyggelse. Mindre radikal i arbejdsproces, men ikke mindre subtil i detaljen, forholder Jette Gemzøes udsmykning fra 1991-92 af festsalen i Designmuseum Danmark sig til rummets egne farver og mønstre. Også i Henning Damgård-Sørensens udsmykning af den tidligere LO-skole i Helsingør fra 1969 er kunsten i visse dele af bygningen fuldt integreret i den omgivende arkitektur, mens man i Carsten Juel-Christiansen, Torben Schønherr og Marianne Hesselbjergs bidrag til klitterne ved Hvide Sande fra 2003-06 kan opleve, at teglsten og sand, kunstværk og omgivelser nærmest går i ét.

Disse værker forholder sig til det fysiske sted, som det opleves med sanserne. De 25 værker viser imidlertid, at forståelsen af stedet lige så vel kan være betinget af dets funktion. I Øivind Nygårds altertavle til Statsfængslet Østjylland fra 2004-06 udgør frihedsberøvelsen værkets primære kontekst, mens

FRITDAGE

Kenneth Balfelt og FOS' udsmykning af Mændenes Hjem i København fra 2002-06 først og fremmest forholder sig til brugernes behov. Endelig relaterer Mette Winkelmanns mur i Viborg fra 2011-13 sig til byens historie. Stedet er her på sin vis usynligt, men bliver vakt til live i den fysiske manifestation.

Idéen om, hvad der udgør et sted, er på den måde blevet udvidet i takt med, at kunsten har fundet ind på stederne. Som Lise Skytte Jakobsen også bemærker i sin artikel, tager samtidens kunstnere ofte som en konsekvens deraf udgangspunkt i stedet, men ofte samler interessen sig om, "at 'det er her, det finder sted' – det vil sige, at der arbejdes med en varig aktualisering af stedet."

Om dialog og kunst, der bruges

Bogens temaartikler behandler problemstillinger med relevans for både de 25 værker og kunsten i det offentlige rum mere generelt. De handler om værkernes tilblivelsesproces, om kunst og demokrati, om dialog og fraværet af samme, om hvordan værker modtages og bruges og endelig om forholdet mellem kunst og arkitektur. Kunstkonsulent og formidler Ulrikke Neergaards artikel *Dialogens kunst* beskriver indledningsvist, hvordan et værk bliver til. Gennem to eksempler, Elmgreen & Dragsets skulptur *Han* i Helsingør og kunstprojektet *Vores Kunst* zoomes der ind på processen bag realiseringen. Hvilken rolle spiller Statens Kunstfond i forhold til kommune, borgmestre, lokalpolitikere, erhvervsliv, brugere og lokale borgere? Hvem bliver hørt – og med hvilket resultat?

Jørgen Haugen Sørensen:
Huset der regner, 1992-93
Sankt Hans Torv, København

Det er en af artiklens centrale pointer, at konflikt er en uundgåelig, men også frugtbar del af processen. Det er i uenigheden, at holdningerne skærpes, og værdier diskuteres. Den værste skæbne er tavsheden, for fravær af debat er ikke nødvendigvis lig med offentlighedens bifald, men kan lige så godt være udtryk for ligegyldighed. I tilfældet med *Han* kan sagens kerne koges ned til spørgsmålet om, hvilke værdier og fortællinger, der har ret til at fylde i vore fælles rum.

Hvor Ulrikke Neergaard er helt inde i beslutningsprocesserne maskinrum, kaster Lise Skytte Jakobsen helikopterblikket ud over kunstens udvikling – fra Statens Kunstfonds spæde år og frem til i dag. Artiklen rummer mange relevante betragtninger, som når Skytte Jakobsen i forbindelse med Elisabeth Toubros *Torvenes Båndsløjfe* i Aarhus, et værk, der har vakt voldsom debat, beskriver kritikken af værket som mest af alt en "reaktion på ikke at være blevet inddraget i beslutningsprocessen." Det er med andre ord ikke nødvendigvis værket, der er det egentlige problem, men i højere grad dialogen omkring værkets tilblivelse. Nogle føler, at de ikke er blevet hørt.

Et givent værk virker imidlertid ikke ens på alle. Det gælder Toubros værk i Aarhus, og det gælder kunsten generelt. Som Skytte Jakobsen formulerer denne indlysende, men ofte oversete pointe: "Kunstværker er påvirket af såvel den tid og de betingelser, hvorunder de er skabt, såvel af den situation, hvori de opleves." Det betyder med andre ord, at intet kunstværk er stabilt – dets mulige betydning og virkning er underlagt omstændighederne, hvorunder det opleves og hvem, det opleves af. Det gør på ingen måde kunstdiskussionen nemmere, eftersom idéen om det 'gode' værk altid vil være efterfulgt af spørgsmålet om, 'hvornår' og 'for hvem'. Men det gør diskussionen mere facetteret og langt tættere på det, som kan ske, når kunsten møder en offentlighed.

Den måde, vi bruger kunsten på, hænger med andre ord sammen med dens betydning. Det er gennem brugen, at værker bliver del af menneskers dagligdag og mentale såvel som reelle geografi. Som *Storkespringvandet* på Amagertorv i København, der fungerer som mødested for folk på indkøbstur, turister, eller andre, der har 'brug for' en geografisk markør. Eller Jørgen Haugen Sørensens skulptur *Huset der regner* på Sankt Hans Torv i København, der i udtryk er monumental og kampklar, men har gjort pladsen til et sted, hvor mange ganske fredfyldt nyder en øl eller køler fødderne på en varm sommerdag.

Det kunstværk i Danmark, som formentlig bruges mest er *Den lille havfrue*. Undselig i størrelse, men vidtrækkende i omdømme. Kunsthistoriker Malene Vest Hansen går tæt på den velkendte skulptur i sin artikel *Han, hun og offentligheden*. Artiklen behandler, hvordan vi bruger kunsten i det offentlige rum, og hvordan forståelsen af dette rum, har forandret sig. Da *Den lille havfrue* var ung, var det offentlige rum et ganske andet end i dag. På samme vis har *Den lille havfrue* også undergået en forandring. Som Vest Hansen bemærker, blev skulpturen ikke født som nationalt monument, men er blevet det, gennem turisternes daglige rituelle handlinger, herunder den obligatoriske fotografering, der ved hvert snapshot

Vilhelm Bissen:
Storkespringvandet, 1894
Amagertorv i København

bestyrker hendes position som nationalt ikon. *Den lille havfrues* betydning er i den forstand en funktion af menneskers brug. En pointe, der kan overføres til kunsten generelt: Hvad kunsten betyder afhænger af, hvordan vi bruger den.

Tag Asger Jorns udsmykning til Århus Statsgymnasium, som også er blandt bogens 25 udvalgte værker. Utallige årgange af gymnasieelever har fået taget årets klassebillede foran det keramiske relief, som nu er blevet del af deres erindring og personlige historie og på den måde alt muligt andet end kunsthistorisk arvesølv. Denne personlige tilegnelse gennem den rituelle fotografering ville formentlig have passet kunstneren godt, for som Jorn formulerede det i den tale, han nogle år forinden havde holdt, da han overdragede tre store malerier til Silkeborg Bibliotek: "Værdien i kunstværket ligger nemlig i tilskueren, og et billede har ikke større værdi end de sjælelige og åndelige kræfter, det vækker til live i tilskueren."[5]

Arkitektens trøst

Arkitekter og byplanlæggere spiller ofte en stor rolle i realiseringen af et kunstværk i det offentlige rum. Derfor rummer bogen også bidrag af to praktikere i felten, arkitekten Lars Juel Thiis fra Cubo Arkitekter og landskabsarkitekten Torben Schønherr. Fra hver deres vinkel sætter de fokus på de udfordringer eller muligheder, som kunsten i det offentlige rum stiller i forhold til byrum og arkitektur. Hvordan kan kunsten påvirke byudviklingen, spørger Torben Schønherr i sin artikel *Rum i den offentlige kunst*? Svaret er ikke entydigt, hvis man som Schønherr ser på eksemplet Ørestaden. Så meget kan imidlertid udledes af projektet, at det ikke længere er muligt at trække et kunstværk ned over hovedet på folk: "Det offentlige rum er et dialogrum", som Schønherr skriver. Her må alle være indstillet på dialog og åbenhed.

For Lars Juel Thiis er det springende punkt, hvordan kunsten kan interagere med arkitekturen. Udgangspunktet i hans artikel *Kunsten i arkitekturen* er blandt andet Det Nye Universitetshospital i Aarhus, et af flere nye superhospitaler, der skyder op i disse år som led i en reform af det danske sundhedsvæsen. En del af byggesummen i disse byggerier er afsat til kunst, hvilket rejser spørgsmålene om, både hvilken funktion kunsten kan have, og hvordan den bedst spiller sammen med arkitekturen. Det er en af artiklens centrale pointer, at kunst er forskellig fra arkitektur. Arkitekturen stræber mod den funktionelle løsning, men gør kunsten det samme, risikerer den at ende som design forstået som funktion og mister hermed sit særkende, som i Juel Thiis' formulering er "at sejle mellem de yderste skær og udfordre skæbnen, søge originaliteten, måske ligefrem provokere…". Eller som det også sættes på spidsen: "Mødet mellem kunst og arkitektur skal indeholde en vis modstand, en friktion, der bringer værkerne i en frugtbar dialog med det arkitektoniske rum – ellers ender det hele i pænhed og normalitet."

Et kig i krystalkuglen

Så vidt nogle af bogens pointer og perspektiver. Endnu flere ligger blot og venter på den nysgerrige læser. Det er håbet, at der vil være mange spørgsmål og diskussioner, som andre vil gå videre med. For *Stedsans* er blot én blandt mange fortællinger om kunsten i det offentlige rum. Et afsæt for debat om,

hvordan vi får skabt værker af høj kvalitet, som også fungerer for brugerne af kunsten i de offentlige rum.

Der ingen tvivl om, at bogens bidrag er tidstypiske i deres vinklinger. Når Lars Juel Thiis beskriver kunsten som arkitekturens modsætning, skriver han ind i en aktuel virkelighed, hvor sparerunder er hverdag, og hvor kunsten dermed bliver det redskab, der kvalitativt kan løfte et byggeprojekt. Og når der fokuseres på betragterens deltagelse og brug af kunsten, som det sker i Lise Skytte Jakobsens og Malene Vest Hansens bidrag, eller på dialogen som hos Ulrikke Neergaard og Torben Schønherr, ligger det både i tråd med kunstteoretiske diskussioner og udviklingen i kunsten i øvrigt, men også med generelle samfundstendenser, der afspejler sig i alt lige fra måden, hvorpå vi ser 'tv on demand', podcaster, tweeter og instagrammer til mere politiske idéer om demokrati og medborgerskab.

Emnernes tidstypiske karakter afmonterer imidlertid ikke deres vigtighed. Tværtimod. Deltagelse, dialog og en stadig vurdering af forholdet mellem kunst og arkitektur må, set fra mit perspektiv, stå centralt i Statens Kunstfonds fremtidige arbejde. For når der her i bogen skrives så meget om dialog, er det måske netop fordi, den ikke altid er til stede. Og når der nu er en særlig opmærksomhed på deltagelse, både i kunsten og i samfundet generelt, er der måske også et særligt behov for at arbejde endnu mere med det.

Statens Kunstfond fejrer 50 år. Intet tyder på, at det ikke kunne blive til 50 år mere. Som konstruktion er den under stadig forandring, men dens formål, dels at "give borgerne i hele landet mulighed for at møde kunst af høj kvalitet, dels virke igangsættende og stimulerende for kunstnernes produktion"[6], er lige så relevant nu som i 1964. Som mæcen er Statens Kunstfond særlig. Den skal ikke blot støtte kunsten, men også skabe plads til risikovillighed. Præmissen for Statens Kunstfonds arbejde med kunsten i det offentlige rum er, at man aldrig ved, om projektet vil lykkes eller ej, og mange af de projekter, som er dokumenteret i bogen her, var nok aldrig blevet virkelighed, hvis giver på forhånd skulle have haft fuld vished om udfaldet. Nogle vil nok mene, at det var godt det samme. Men al udvikling, også kunstens, kræver som bekendt, at der er nogle, som tør eksperimentet.

Statens Kunstfond har også 'initiativretten'. Det betyder, at Statens Kunstfond også kan igangsætte projekter. Eksempler på projekter initieret af Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum under Statens Kunstfond er blandt andet *De tre tårne* i Ørestaden i 2000; *Kunst langs Hærvejen*, der blev søsat i 2008 ud fra et ønske om at skabe et forløb af kunstneriske oplevelser langs den historiske vandrerute; *Open Call* i 2009, en åben idékonkurrence med formålet at synliggøre og diskutere nye muligheder og visioner for samtidskunsten i det offentlige rum og i 2011, *Vores Kunst*, en landsdækkende konkurrence, som Statens Kunstfond afholdt i samarbejde med Statens Kunstråd og Danmarks Radio, hvor danskerne kunne vinde et kunstværk til deres lokale område. Senest har Statens Kunstfond, igen i samarbejde med Statens Kunstråd og Danmarks Radio, stået bag *tvKUNST*, et udstillingsrum på tv-kanalen DR K, hvor 14 videoværker havde fernisering i løbet af 2013.

Stillbilleder fra dokumentationen af Heidi Hoves performance, *Matematik Lektionen*, da den blev opført i 2014 for 2.f på Horsens Gymnasium. Matematiklæreren indleder dagens undervisning på helt normal vis, men til elevernes store overraskelse begynder han pludselig at danse og synge, inden han takker af og forlader lokalet.

tvKUNST var eksperimenterende videokunst lige lukt ind i stuerne – og i øvrigt første gang Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum støttede videokunst. Noget sent vil nogle måske – med rette – sige, men ikke desto mindre et forsøg på at finde nye offentlige rum til nye kunstformer og på den måde forholde sig aktivt til de forandringer, som både kunsten og de steder, den vises, undergår.

Til fortsat inspiration kan man se på de mange nye udstillingssteder, som til stadighed dukker op, og som viser kunst på utraditionelle steder, som eksempelvis på Vallensbæk S-togsstation syd for København, hvor den digitale kunsthal DIAS (Digital Interactive Art Space) har til huse i området på og omkring stationen for her at give overraskende oplevelser til de togrejsende. Eller på Sydhavn S-togsstation i København, hvor stationens reklameplakater i perioder udskiftes med kunstneriske udsagn. I forbindelse med det omfattende metrobyggeri i København er der opstået et nyt offentligt rum: 6 km ekstra hegn, som afspærrer byggepladserne og som Metroselskabet har stillet til rådighed for blandt andet kunst og formidling. Byens Hegn hedder projektet, som finansieres af reklamer på udvalgte dele af hegnene. Ud over naturligvis at være et forsøg på at kompensere for de gener som metrobyggeriet fører med sig, er projektet et godt eksempel på, hvordan man også kan bruge det rum, som ellers typisk er reserveret udelukkende kommercielle formål, til kunstneriske formål.

De sociale medier fremstår som et endnu relativt uudforsket rum, som både er offentligt, privat og stærkt kommercielt. Men hvad med flygtige kunstformer som performance og lydkunst? Statens Kunstfond har for nylig gjort det muligt for institutioner i hele landet at søge om at få opført en performance i deres hverdagsomgivelser. I foråret 2014 kunne en klasse på Horsens Gymnasium derfor blive del af en performance af kunstneren Heidi Hove. Det kan være et første skridt på vejen til et revideret syn på, hvilken slags kunst, Statens Kunstfond kan placere i de offentlige rum. For måske er det permanente værk ikke altid at foretrække? Der er ingen tvivl om, at Statens Kunstfond byder på et overflødighedshorn af permanente værker. Hvad der imidlertid kan ses som en styrke, kan også til tider være en begrænsning. Ser man på internationale kunstproducenter som Creative Time i New York og Artangel i London, som i henholdsvis de sidste 40 og 20 år har arbejdet med at kommissionere ambitiøse, midlertidige værker, er der i hvert fald store potentialer i denne værktype. Også for oplevelser, som, om end tidsbegrænsede, kan sætte varige spor i både betragteren og samfundsdebatten, såvel som i kunstens egen historie.

En orientering mod det midlertidige værk vil også i højere grad kunne inkludere den mere handlingsbaserede del af samtidskunsten, der har de sociale relationer, dialog og møder mellem mennesker som sit primære materiale. Ligeledes vil nye formidlingstiltag, måske inspireret af den store 'Danmarkstour', som KØS Museum for kunst i det offentlige rum afholdt i 2014, i højere grad kunne gribe offentligheden, hvor offentligheden er. På den måde vil Statens Kunstfond ikke blot facilitere kunsten, men også tage ved lære af den. Hvilket vel i bund og grund er det mest frugtbare forhold mellem kunst og stat.

Kunstorganisationen Artangel stod bag den britiske kunstner Rachel Whitereads kontroversielle projekt *House*: en afstøbning af det indre af et saneringsmodent hus i det østlige London. Tusindvis af besøgende lagde vejen forbi skulpturen, som kunne ses fra oktober 1993 til januar 1994. Det omvendte hus skabte stor debat i lokalområdet, i pressen og hele vejen op i det britiske parlament, og blev til slut revet ned som følge af offentlighedens protester.

Til slut et par ord om bogens tilblivelse. Bogen er blevet til på foranledning af Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum under Statens Kunstfond, som i 2013 bestod af billedkunstnerne Søren Jensen og Jens Haaning, samt landskabsarkitekt Marianne Levinsen. Som en markering af Statens Kunstfonds 50-års jubilæum var det udvalgets ønske at belyse og skabe opmærksomhed om kunst i det offentlige rum gennem en bogudgivelse. I april 2013 blev jeg tilknyttet som redaktør for i samarbejde med udvalgets tre medlemmer at vælge vinkler, værker og skribenter. Idéer blev vendt, også med vores rådgivningspanel bestående af daværende rektor for Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, Mikkel Bogh, studieleder på grunduddannelsen samme sted, Lars Bent Petersen, kunsthistoriker Leila Krogh, samt kunsthistoriker og kontorchef i Kulturstyrelsen Anette Østerby, som alle har stillet deres ekspertise til rådighed og til hvem, der skal lyde en stor tak. Ligeledes har projektleder i Kulturstyrelsen Louise Straarup været en uvurderlig sparringspartner igennem hele det redaktionelle forløb. Mange andre har bidraget til bogen med gode ideer, konstruktive kommentarer og billeder, ikke mindst. Hvem det gælder kan man se i bogens takkeliste og skulle nogle være glemt, kan det måske være en trøst, at deres bidrag helt sikkert har været med til at bringe *Stedsans* på vej videre.

Tilbage står kun at sige: Brug kunsten og tag ud og se den. I virkeligheden. På de steder, hvor den findes.

Frivillige 'kunstpiloter' fra Statens Museum for Kunst skabte i 2013 i samarbejde med områdets beboere en stor fotocollage med værker fra museets samling til Marmorkirkens metrohegn.

I

I

Ulrikke Neergaard

Dialogens kunst

Konflikt og forhandling i offentlige rum

Kunstværker i offentlige rum kan virke provokerende, de kan vække både vrede og forargelse og skabe konflikter. Men de kan også skabe begejstring, forundring og samhørighed, hvis de da ikke bare bliver helt ignoreret af de mennesker, de ellers er tiltænkt at nå. Når det går bedst, griber den stedsspecifikke kunst afgørende ind i fysiske og sociale situationer og dermed direkte ind i borgernes daglige liv og forståelse af et lokalområde. Spørgsmålet om kunstnerisk kvalitet og om, hvad der er brug for i den enkelte situation, kan i de tilfælde engagere mange forskellige grupper af borgere og være til stadig forhandling mellem de forskellige interessenter, når et kunstprojekt skal finde vej til en given lokalitet.

Konflikt er en uundgåelig, men også frugtbar del af processen. For det er i konfrontationerne mellem modstridende værdier og holdninger, at de involverede parter får afklaret deres standpunkt og samtidig får mulighed for at få udvidet deres perspektiv.

I dag er dialogen med ansøgerne til et kunstprojekt i et privat eller offentligt byggeri eller byrum derfor kernen i processen, når Statens Kunstfonds kunstfaglige udvalgsmedlemmer indleder et samarbejde med en ansøgende kommune eller institution.

I processen frem til, at et nyt kunstværk er på plads i et offentligt rum, forholder Statens Kunstfond og kunstnerne sig til mange forskellige aktører – myndigheder, bygherrer, arkitekter, håndværkere, politiske beslutningstagere, erhvervsliv og ikke mindst brugere og lokale borgere. Og i sidste ende også

Elmgreen & Dragset:
Han, 2012
Helsingør Havn

til en bredere offentlighed af modtagere, politiske dagsordener, samfundsdebatter, kunstkritik og medier. Alle har de deres interesser og værdier. For offentlige rum er besværlige. Mange interesser kæmper om pladsen og taletiden, og mange har en mening. Særligt når det kommer til centrale byrum, der i princippet ejes og bruges af alle og dermed er et af demokratiets primære rum. Offentlige rum er med andre ord dialogens, men også konfliktens rum. Den stedsspecifikke kunst, som Statens Kunstfond står bag, forholder sig både til de fysiske karaktertræk på det givne sted og til kontekstens mange betydninger og bidrager med et nyt visuelt udsagn. Men dette udsagn er ét muligt udsagn blandt mange – og derfor heller ikke et, alle vil bryde sig om eller være enige i. Kunstværket tager del i dialogen som ét standpunkt blandt andre. Og oplevelserne, reaktionerne og holdningerne til det er efterfølgende lige så mange.

Ansøgerne og Statens Kunstfond

Før et værk sættes i verden, skal der typisk være nogen, som ønsker et. Det vil sige en ansøger, der henvender sig til Statens Kunstfond. Det kan være en kommune, en skole, et sygehus eller en anden privat eller offentlig institution. For ser man bort fra enkeltstående projekter som *Open Call* (2009-10), *Kunst langs Hærvejen* (2010) eller *Vores Kunst* (2011), hvor Statens Kunstfond selv var igangsættende part, er det sådan, det foregår. Når Statens Kunstfonds kunstfaglige udvalgsmedlemmer beslutter at imødekomme en ansøgning og indlede et samarbejde, nedsættes en styregruppe, hvor udvalget suppleres med to lokale repræsentanter fra ansøgersiden samt det pågældende byggeris eller byrums arkitekt.

De lokale styregruppemedlemmer befinder sig som regel på lederniveau i den kommune eller institution, de repræsenterer, og kan fx være kommunale kulturdirektører, byrådsmedlemmer eller daglige ledere. Ofte sidder der også repræsentanter for lokale borgergrupper og lokaludvalg med i styregruppen. Styregruppen skal tale sig frem til blandt andet kunstnervalg og kunstprojektets karakter.

Langt de fleste ansøgere ønsker sig et permanent kunstværk til et byggeri eller et uderum i tilknytning til en institution eller i byrummet. Det var også tilfældet, da Helsingør Kommune i 2007 ansøgte Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum om et bygningsintegreret kunstværk til Helsingørs nye kulturcenter Kulturværftet.

Sagsforløbet i det kunstprojekt, der blev resultatet af samarbejdet, er på den ene side et klassisk eksempel på, hvordan forhandlingerne mellem modtagernes repræsentanter og de kunstfaglige medlemmer af kunstfondens udvalg som regel forløber. Nemlig relativt ukompliceret og i en konstruktiv dialog om, hvordan man skaber det mest interessante kunstprojekt, der kan bibringe stedet noget nyt og unikt.

På den anden side er det også et projekt, der viser, hvordan de mange interesser, der er i spil i offentlige rum, kan få processen til at gå i hårdknude og ende i aggressiv debat og magtkampe. Magtkampe, der på én gang kræver villighed til forhandling og mod til at stå fast.

I første omgang var der dog tale om en fredelig forhandling mellem ansøgerne og Statens Kunstfond. I Helsingør var man i gang med en transformering af byens centrale havn fra nedlagt industriområde til Kulturhavn Kronborg. En proces, der involverede en landskabsarkitektonisk plan for området omkring det UNESCO-fredede kulturarvsmonument Kronborg, byggeriet af et nyt søfartsmuseum og ombygningen af en nedlagt værftsbygning til det nye kulturelle knudepunkt Kulturværftet.

I stedet for et samarbejde om et bygningsintegreret værk til Kulturværftet foreslog Statens Kunstfonds udvalg et samarbejde om et kunstværk ude i det nye havneområde foran kulturhuset. Ansøgerne i Helsingør Kommune fandt forslaget interessant, fordi det harmonerede med ambitionerne om at styrke og udvikle området som helhed. Kunstfondens udvalg pegede på den dansk-norske kunstnerduo Elmgreen & Dragset til opgaven. De vurderede, at duoen, der er kendt for drilagtige skulpturelle og rumlige indgreb, ville kunne levere et væsentligt kunstnerisk bidrag til det nye kulturelle kraftcenter. Også overfor dette forslag var ansøgerne positive og godkendte kunstnerforslaget.

Han

Skulpturen *Han*, som Elmgreen & Dragset skabte til den nye kulturhavn, kan i dag opleves, når man kommer gående på den enorme havneplads foran Kulturværftet og får øje på en ensom figur, der sidder på spidsen af en mole og lyser op i spejlblankt stål. På afstand undrer man sig – er *Den lille havfrue* taget på udflugt til Helsingør? For det ligner grangiveligt – og så alligevel ikke. Tættere på bliver det tydeligt, at skulpturen afbilder en spinkel og sart dreng. Og selvom han sidder i samme positur som Edvard Eriksens nationalikon på Langelinie, bliver det hurtigt klart, at familieforbindelsen stopper der. For *Han* har både ben og fødder, og det spejlblanke stål giver snarere associationer til et kulturelt fænomen som Arnold Schwarzeneggers cyborg i *Terminator*-filmene, end til *Den lille havfrues* mere klassiske fremtoning i bronze og sten.

Bliver man stående længe nok, er der chance for at se skulpturen slå øjnene ned i et sekunds blinken. En humoristisk kommentar til, hvor længe man normalt opholder sig foran en skulptur i et offentligt rum.

Til skitsefremlæggelsen, hvor den ene halvdel af duoen, Michael Elmgreen, præsenterede *Han* for ansøgerne og kunstfondens udvalg, pointerede han, at skulpturen ikke er et nyt mytologisk nationalt ikon, men en skulptur, der ved at spejle *Den lille havfrue*, kommenterer kunstens historiske rolle i offentlige rum og betoner det, der adskiller historien fra nutiden.[1]

Kunstneren fortalte også, at *Han* var tiltænkt en placering på en af de to moler, der strækker sig ud fra den store plads foran Kulturværftet. Skulpturen ville give folk en grund til at gå ud på netop denne mole og gøre den til et pejlemærke i det store, lidt forskelsløse område.

Still fra filmen *Proces*, *Det' vores kunst*, som KØS Museum for kunst i det offentlige rum har produceret: Elmgreen & Dragset, landskabsarkitekt Jeppe Aagaard Andersen og borgmester Johannes Hecht Nielsen forhandler *Hans* placering på plads.

Modstående side: Kulturhavn Kronborg: Den gule cirkel viser *Hans* placering yderst på molen foran Kulturværftet – den stiplede viser den alternative placering på Kongekajen, der blev foreslået af blandt andre landskabsarkitekten.

De lokale repræsentanter var begejstrede for *Han*, det nyvalgte byråd i Helsingør ligeså, og kunstnerne kunne sætte produktionen i gang.

Grus i maskineriet

Frem til, at kunstnernes skitseforslag til skulpturen blev præsenteret offentligt, var *Han*-sagens forløb et skoleeksempel på en klassisk og gnidningsfri kunstfondsproces. Derefter udviklede den sig til en lærerig historie om, hvor mange forskellige interesser, der er i spil, når kunsten bevæger sig udenfor kunstinstitutionens trygge rum. Det er sjældent, at det går så dramatisk for sig, som det blev tilfældet i Helsingør, men processen viser alligevel en lidt forstørret udgave af de konflikter, der potentielt lurer i alle kunstprojekter i offentlige rum. Særligt når der, som tilfældet var med Kulturhavn Kronborg, er mange interesser og samarbejdspartnere i spil.

Landskabsarkitekten, der stod for renoveringen af Kronborgs slotsø og udvidelsen af havneområdet, sad ikke med i den styregruppe, som Statens Kunstfond og kommunens repræsentanter nedsatte, da projektet blev sat i gang. Årsagen var den lidt indviklede, at landskabsarkitekten var ansat af Realdania, der finansierede og stod for denne del af kulturhavnsprojektet, som var et selvstændigt projekt i den samlede kulturhavnssatsning. Han var derfor informeret om, at et kunstværk var under udvikling til værftspladsen, men han var ikke med i beslutningsprocessen omkring kunstnervalg.

Da han efter skitsefremlæggelsen blev præsenteret for skulpturen, kom der grus i maskineriet i den ellers lydefri proces.

For landskabsarkitekten meldte ud, at han fandt *Han* malplaceret i forhold til kulturhavnsprojektets intentioner om at fremhæve og sikre Kronborg som kulturarvsmonument: "Jeg kan ikke se, at det bibringer den store historie om Kronborg noget specielt, at der kommer en parafrase over *Den lille havfrue*", som han udtalte til *Helsingør Dagblad*.

Realdania, hvis støtte til Kulturhavn Kronborg var på mere end 200 millioner kroner, bakkede op om landskabsarkitekten og lagde pres på kommunen for en alternativ placering af *Han*. Beslutningstagerne bag havneomlægningen til Kulturhavn Kronborg, hvor også kommunaldirektøren sad med ved bordet, foreslog nu at sætte skulpturen på Kongekajen, der ligger på den anden side af havnebassinet i yderkanten af det store havneområde.

Den lokalitet var kommunaldirektørens chefer, borgmesteren og byrådspolitikerne dog ikke begejstrede for, og de forsvarede skulpturens placering på molen foran Kulturværftet. Dermed var der gået intern kommunal konflikt og politisk slagsmål i sagen.

Kunstnerne tog stridighederne med ro og var åbne overfor forhandlinger, så længe skulpturen fortsat stod i nærheden af Kulturværftet og vandet og dermed bibeholdt sit stedsspecifikke indhold. Det viste sig dog hurtigt, at landskabsarkitekten ønskede skulpturen placeret så langt op ad Kongekajen og dermed så tæt på byen, at *Han* for kunstnerne ville miste sin betydning i havneområdet og få et andet indhold end tiltænkt.

Nej til 'Havdrengen'

Da *Han* i marts 2010 første gang blev omtalt i *Helsingør Dagblad* var det med den politiske strid om placeringen som baggrund. En strid, som fik avisen til at vejre debatstof og opfordre læserne til at give *deres* mening til kende. Og de tog opfordringen til sig: I de følgende måneder fyldtes avisen med debatindlæg om skulpturen, hvoraf de fleste var kritiske.

For mange borgere i Helsingør virkede modelfotoet af *Han* som en rød klud, fordi skulpturen skulle stå – ikke i Kronborgs – men i det nedlagte skibsværfts nærhed. Skibsværftet udgjorde i sin storhedstid fra 1882 til 1983 en central del af byens liv og spiller derfor fortsat en vigtig rolle i byens selvforståelse.

I læserbrevene blev skulpturen anklaget for at være en feminin, dekadent figur, der "sender et utvetydigt seksuelt signal" og derfor blev opfattet som en hån mod "de stovte værftsarbejdere", som der blandt andet blev skrevet. "'Havdrengen' symboliserer jo det stik modsatte af mandfolk: Syg, svag, uselvstændig, skvattet efteraber", som et andet indlæg lød. Lav i stedet "et skib i bronze, på granitsøjle" eller "en stor, kraftfuld Robert Jacobsen-skulptur", lød opfordringerne.

Kritikken var aggressiv og vendte sig både mod kunstværket, kunstnerne og de lokale beslutningstagere. En borger skrev fx: "Nu taler vor egenrådige Judas-borgmester: 'Havdrengen kommer om du kan lide det eller ej. Jeg bøjer mig for de folk, der har forstand på kunst, altså dem i kunstfonden.' Mon borgmesteren har hørt om *Kejserens nye klæder*?"

Stemningen omkring kunstværket var derfor anspændt, da de kommunalpolitiske beslutningstagere i styregruppen for Kulturværftet skulle afgøre *Hans* placering. Helsingør Kommune ejer grunden og havde derfor mandat til egenhændigt at bestemme både, at *Han* "står fast i Helsingør", som borgmesteren udtalte, og hvor skulpturen skulle stå. Men de havde samtidig samarbejdet med Realdania og landskabsarkitekten at tage hensyn til og indkaldte derfor landskabsarkitekten og Elmgreen & Dragset til et fælles møde for at få fremlagt argumenterne for de forskellige placeringer.

Det blev et møde, der viste den konflikt mellem forskellige opfattelser af rum, kulturarv og kunstens rolle i offentlige rum, som spørgsmålet om *Hans* placering i sin essens handlede om. Mødet optræder i dokumentarfilmen *Proces*, som blev produceret i forbindelse med projektet *Det' vores kunst* på KØS Museum for kunst i det offentlige rum. Her kan man følge dialogen mellem de to parter.

Landskabsarkitekten på sin side forklarer, at han i arbejdet med fornyelsen af Kronborgs omgivelser har set det som sin opgave at lave noget, der "gik næsten ned til neutrum for at understrege storheden i Kronborg som verdensmonument." Han mener, at skulpturen griber forstyrrende ind i denne bestræbelse, blandt andet er hans argument, at "Kronborg altid er baggrund, når man tager et billede af skulpturen." Han ville derfor ønske, at der i stedet var blevet skabt et nonfigurativt værk med en mere arkitektonisk indfaldsvinkel.

Kulturminister Uffe Elbæk holdt talen, og omkring 1.000 borgere deltog, da *Han* blev indviet d. 2. juni 2012.

I modsætning til landskabsarkitekten mener Elmgreen & Dragset ikke, at kunsten skal være "nogle firkanter, der står og siger ingenting", og de argumenterer for, at det er nødvendigt at have tegn og "opmærksomheder" i byrummet på, at vi befinder os i en anden tid, end da Kronborg blev bygget – "ikke bare som en diskret underbyggelse af 'den store historie', men noget, som tør komme med et statement for, hvad der er i dag. Og det er jo netop det, værket handler om", tilføjer de.

Udvekslingen er interessant, fordi den er et håndgribeligt eksempel på, hvordan forskellige værdier kæmper om retten til det offentlige rum. Landskabsarkitekten på sin side opfatter *Han* som en konkurrent, ikke blot til hans eget landskabsprojekt, men til selve Kronborgs historiske betydning. Han beskylder skulpturen for at ville stjæle billedet fra Kronborg og forurene kulturarven med sin visuelle 'støj'. At skulpturen er meget lille og derfor i realiteten kun kan komme med på fotos af Kronborg, hvis fotografen stiller sig i en ganske bestemt vinkel, er underordnet. For det interessante ved hans argument, er den holdning, der ligger bag. Nemlig, at der er udsagn og fortællinger, der er mere værdige end andre til at fylde byrummet ud, og at de derfor har førsteret til at dominere og definere det offentlige rum. Landskabsarkitekten gør sig dermed ikke alene til fortaler for en statisk historieopfattelse, men også for det synspunkt, at der kun er plads til én fortælling, én stemme, der uforstyrret skal tale til borgerne.

I sidste ende var det dog dialogen mellem 'den store historie' og samtidskunsten, der blev en realitet på havnefronten, for den kommunalpolitiske styregruppe besluttede at placere *Han* foran Kulturværftet og ikke på Kongekajen.

Ankomst

På grund af forsinkelser i det anlægsarbejde, som fandt sted i området, gik der yderligere to år, før kunstværket en sommerdag i juni 2012 endelig landede på molen. *Han* blev indviet med deltagelse af tusindvis af borgere, der stimlede sammen på havnen og i positiv stemning endelig mødte den 1,90 meter høje skulptur én til én og i øjenhøjde.

Modstand og ukvemsord blev afløst af nysgerrighed og en mere åben diskussion. Debatten forstummede, og *Han* er gradvist blevet et referencepunkt og en stolthed for Helsingør. Der kan med lange mellemrum dukke en kommentar op, der en passant refererer negativt til skulpturen, men alt i alt har dens liv som tredimensionelt objekt fået en mere positiv modtagelse i byen, end den fik, da den blot eksisterede som computeranimeret modelfoto i avisen.

Historien om *Han* endte positivt, fordi politikerne stod fast på deres oprindelige beslutning. Men sagen viser, hvordan modsatrettede opfattelser af, hvordan kulturarven bedst forvaltes – i en fastfrysning af fortiden eller i dialog med samtiden – suppleret med politiske stridigheder, hurtigt kan spænde ben for et kunstprojekts realisering. Især når en økonomisk magtfaktor som Realdania er del af processen. Den viser også, hvordan intern uenighed i en kommune, kan gå i hårdknude, hvis den meldes ud i medierne.

Konflikt eller ligegyldighed

Når kunsten melder sin ankomst i centrale byrum, hvor både kulturhistorisk arv og byens selvforståelse er på spil, og lokale medier står klar til at puste til ilden, fører det ofte til konflikt og debat. Det har været tilfældet ikke alene med debatten om *Han*, men også med de øvrige voldsomme og langvarige debatter med lokal modstand i Statens Kunstfonds mangeårige engagement i offentlige rum. Og jo flere betydninger og jo flere forskellige interessenter, der er i et offentligt rum, des større konfliktpotentiale fører det naturligvis med sig.

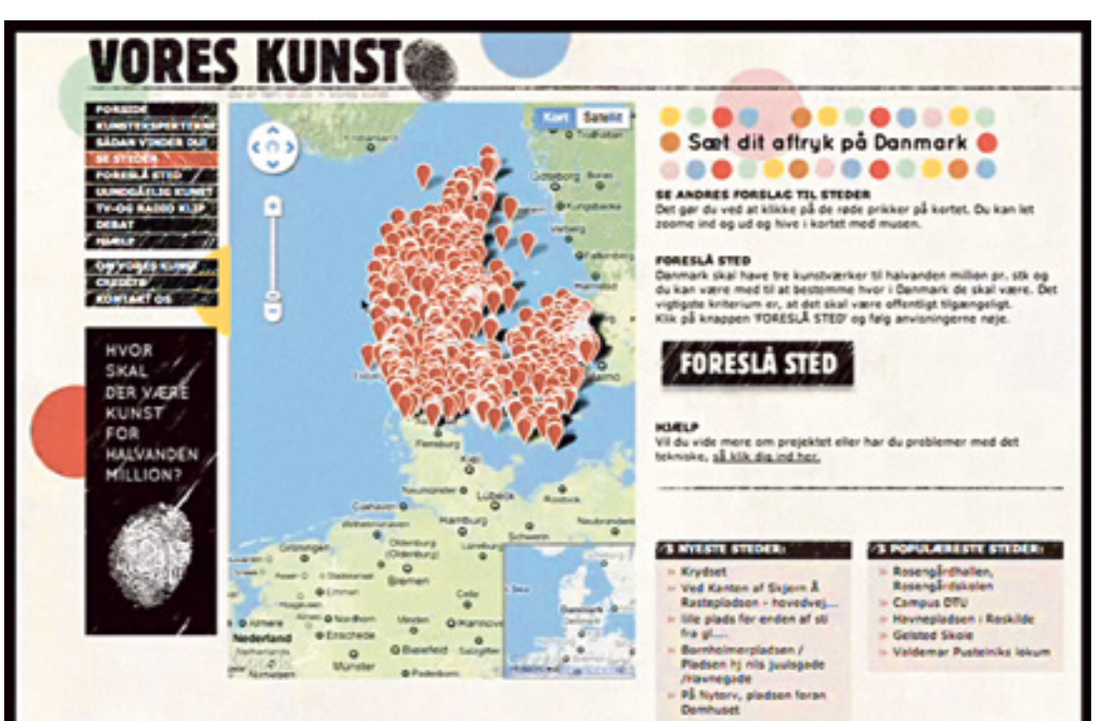
Omvendt forløber processerne mindre konfliktfyldt, hvor rummene er mindre 'offentlige' og konteksten mere afgrænset. Men lige som graden af konflikt ikke er lig med et kunstværks gennemslagskraft, er fraværet af konflikt ikke det samme som en 'lykkelig' modtagelse. For fraværet af debat kan være udtryk for en langt værre skæbne, nemlig ligegyldigheden, hvor kunstværket overses og lever i tavs ubemærkethed. Den 'gode' eller vellykkede proces vil med andre ord altid være en, hvor kunsten ansporer til, om ikke konflikt og debat, så dog samtaler, hvor værdier diskuteres og holdninger brydes. Det sker nogle gange mere fredeligt end andre rundt om på hospitaler, i skoler, svømmehaller, på biblioteker, arbejdspladser og i andre af hverdagens rum, hvor borgerne møder kunst, der ellers kun ville komme museumsgæsten og kunstsamleren til gode, og måske diskuterer den med hinanden. Men det er i de kunstprojekter, hvor der er mest debat om kunsten, at samtalerne bliver skærpet og forstørret, så forskellige værdier og holdninger til det fælles rum står tydeligst frem. Debatterne viser også, hvordan den stedsspecifikke kunst rammer ned i det lokale på en måde, der aktiverer et latent behov for mere aktiv deltagelse og medbestemmelse. Et behov, der dybest set er udtryk for engagement.

Spørgsmålet er, hvordan engagementet kan udnyttes mere konstruktivt? Skal brugerne involveres mere – lige som de fx bliver det i den socialt orienterede del af samtidskunsten, der arbejder med offentlige rum? Skal og kan processerne blive mere gennemsigtige og demokratiske? Nogle mener klart ja – for hvem er kunsten i offentlige rum ellers til? Andre mener klart det modsatte – for kunsten er ikke demokratisk og skal lige som andre fagområder i vores samfund baseres på den kvalitet, som kun faglig viden kan sikre.

Statens Kunstfond står først og fremmest som garant for kunstnerisk kvalitet og kunstnerens frihed. Men i 2011 forsøgte fonden sig på radikal vis med inddragelse og lokal medbestemmelse i eksperimentet *Vores Kunst*. Her blev de normale processer vendt på hovedet, og de beslutninger, der normalt træffes af kunstfondens fagudvalg og de lokale repræsentanter, blev lagt ud til borgerne.

Deltagelse

Vores Kunst blev til i et samarbejde mellem Statens Kunstfond, Statens Kunstråd og Danmarks Radio. Formålet var på den ene side via mediesamarbejdet at skabe kunstformidling til et langt bredere publikum end normalt og på den anden at engagere lokale borgere i et kunstprojekt til netop deres sted. Gennem tv-spots blev borgere i hele landet opfordret til, via nettet, at indstille et sted, de mente trængte til eller fortjente et



kunstværk. Tre steder – udvalgt af tre "kunsteksperter" Peter Kirkhoff Eriksen, Marie Nipper og Charlotte Bagger Brandt – kunne hver vinde et kunstværk til 1,6 millioner kroner.

Borgerne lod sig rive med og indstillede i alt 1.262 steder. Forud for udvælgelsen af vinderne skulle de privatpersoner, der havde foreslået stedet, samle lokal opbakning og sandsynliggøre, at der kunne skaffes lokal medfinansiering til projektet.

En mark i midten af Trekantområdet langs motorvejen mellem Vejle, Kolding og Fredericia, byen Hjallerup og færgen mellem Ærøskøbing og Svendborg vandt konkurrencen. De lokale borgere fra de tre steder fik tilknyttet hver deres kunstekspert, som guidede dem gennem processen med kunstnervalg – lidt lige som dommerne i *X Factor* guider deres talenter. Og lige som i *X Factor*-programmerne var der tale om en konkurrence og et udskillelsesløb. I *Vores Kunst* blev der valgt tre kunstnere til hvert sted, som på baggrund af dialog med borgergrupperne hver især udarbejdede et værkforslag til stedet. Efterfølgende blev beslutningen om, hvilket værk, der skulle realiseres, sat til afstemning blandt alle borgerne i lokalområdet.

Hele processen blev fulgt af Danmarks Radio og resulterede i hundredvis af radioindslag samt tv-udsendelserne *Hele balladen om Vores Kunst*, der blev sendt over tre aftener på debat- og kulturkanalen DR2 og afsluttet med live-udsendelser fra finaleaftenen, hvor afstemningen fandt sted på det bredere DR1. Det var kunstformidling i en helt ny form og skala, der via internet, radio og tv og med et seertal på 48.000 nåede ud til et langt større publikum, end traditionel kunstformidling plejer at gøre. Konceptet blev dog også livligt debatteret blandt kunstfaglige, der både kritiserede og forsvarede eksperimentet. Debatten optrådte som rammefortælling i programmerne, hvor "kritikere" og "optimister", som de blev kaldt, kommenterede processen.

Borgerne bestemmer

De tre kunstekspert, der blev tilknyttet grupperne af lokale "ildsjæle", som de lokale borgergrupper hed i tv-programmerne, var ansat af Statens Kunstfond og havde samme rolle som kunstfondens udvalgsmedlemmer har i den normale praksis. De skulle garantere det kunstfaglige niveau og i dialog med borgerne vælge de tre kunstnere til hvert sted. Den store forskel var, at modtagersiden ikke bestod af officielle repræsentanter som kulturdirektører og kommunalbestyrelsesmedlemmer, men af almindelige borgere, og at de havde mulighed for at møde kunstnerne og komme i direkte dialog med dem om deres ønsker til kunstværket.

Nogle af grupperne havde meget specifikke ønsker, mens andre forholdt sig mere generelt i retning af, hvilken type kunst, de godt kunne tænke sig. I Hjallerup var det noget sanseligt, kropsligt, interaktivt og foranderligt, som de var kommet på sporet af via deres kunstekspert formidling af den amerikanske kunstner Dan Grahams spejlpavillon, som de oplevede på en udflugt til den svenske skulpturpark Wanås. En ildsjæl på Ærø var mere konkret i sit ønske om et maritimt motiv i klare farver, der kunne ses på lang afstand på færge-

Nils Erik Gjerdeviks vinderværk i Trekantområdet.

Modstående side:
På DRs hjemmeside *Vores Kunst* foreslog danskerne, hvor kunsten skulle stå.

siden. Og i Trekantområdet ønskede ildsjælene sig en stor skulptur, der kunne ses fra motorvejen, men som, når man kom tæt på, havde noget foranderligt og poetisk i sig. Det var også deres forhåbning, at værket kunne afspejle de tre ord fællesskab, samarbejde og innovation.

En borger i gruppen sagde på et møde til sine 'med-ildsjæle': "I virkeligheden, så har vi jo stillet den stakkels kunstner en fuldstændig umulig opgave – det skal være foranderligt, symbolisere de her ord – undskyld, men vi kan sgu stort set ikke andet end blive skuffede."

Kunstkritikeren Barbara Steffensen, der blev interviewet til programmerne, udtrykte en lignende bekymring, fordi hun frygtede, at kunstnerne ville lytte for meget til borgernes ønsker. For bliver man ikke gladere for den gave, man ikke har ønsket sig, end den, man selv har krydset af i et katalog?, spurgte hun.

Qua de ni kunstneres meget forskellige kunstneriske praksisser, afspejlede deres bud på stedsspecifikke værker til de tre lokaliteter vidt forskellige kunstneriske greb og visuelle udtryk. Udtryk, der "måske fangede stedets ånd på en lidt anden måde" end en direkte oversættelse af de mange "keywords", de var blevet bombarderet med, som en af deltagerne, kunstneren Christian Bretton-Meyer fra kunstnergruppen A Kassen, siger i et interview på kunstfondens hjemmeside.

Kunstnerne præsenterede selv værkerne på borgermøder de tre steder, og reaktionerne gik fra det begejstrede og overraskede til det kritisk spørgende. Efter præsentationerne var det op til ildsjælegrupperne at vælge et af de tre forslag fra og arrangere den endelige borgerafstemning mellem de to finaleværker.

Afstemningen

For at få engageret deres medborgere arrangerede ildsjælegrupperne blandt andet debatmøder og busture til kunstudstillinger og opsøgte dem på skoler, i lokalforeninger og i byrummet og bredte på den måde processen ud lokalt og fik folk til at møde op på den festligt anlagte finaleaften og afgive deres stemme.

Alle tre steder blev afstemningen afgjort med et smalt flertal. I Trekantområdet vandt billedkunstneren Nils Erik Gjerdeviks *Untitled*: Tre 40 meter lange væltede højspændingsmaster i klar lilla, orange og grøn. Skulpturerne er selvlysende om natten og kan opleves fra motorvejen hele døgnet rundt som et levn fra en snart svunden tid, hvor elmasterne stod langs motorvejen mellem de tre byer. Borgerne i området var begejstrede for kunstværket, men allermest begejstrede var de for processen, for som idékvinden, der oprindeligt indstillede stedet, efterfølgende skrev i sin dagbog og udtalte i et af tv-programmerne: "Det var ikke afgørende, hvilket af de to kunstværker, der blev valgt. Uanset udfaldet mener jeg, at det er Vores Kunst, for hele vejen igennem har vi forsøgt at inddrage så mange mennesker som muligt. Og hele DEN historie ligger nu indlejret i det kunstværk, der opføres på marken ved motorvejen." For hende var de fællesskaber, der opstod undervejs i processen, det vigtigste.

Øverst tv: Ildsjæl og kunstekspert fra Hjallerup i interaktion med den amerikanske kunstner Dan Grahams *Two Different Anamorphic Surfaces* i Wanås skulpturpark i Sverige.

Øverst th: Kunstnerbesøg på Ærø. Katrine Malinovsky i selskab med Ivan Andersen og Kaspar Bonnén.

Nederst tv: Trekantområdets ildsjæle og deres kunstekspert fejrer et veloverstået kunstnervalg.

Nederst th: Ildsjælene deler foldere ud og fortæller om finaleværkerne i Trekantområdet.

Modstående side:

Tv: Kaspar Bonnéns (øverst) og Ivan Andersens skitseforslag til Ærøfærgen.

Th: Afstemningen fandt sted ved, at borgerne placerede et Ærøflag ved deres fortrukne værk. En overrasket Katrine Malinovsky (nederst) fra kunstnerduoen Randi & Katrine bæres i kongestol af sømændene fra Marstal Småborgerlige Sangforening.

I Hjallerup tog ildsjælegruppen det radikale skridt ikke at lægge afgørelsen ud til afstemning, men i stedet selv at træffe beslutningen, om end på baggrund af de ønsker, deres medborgere havde tilkendegivet via nettet og i en stemmeurne i kulturhuset. Gruppens motivation for at vælge billedkunstneren Thilo Franks *Ekko* – en 20 meter lang og tre meter høj cirkulær trækorridor, der optager lyden af den gåendes skridt og gengiver dem med en lille forsinkelse – var, at værket appellerer til aktiv deltagelse og giver sansemæssige udfordringer. Man kan dermed se de oprindelige ønsker skinne igennem i det endelige valg af det interaktive kunstværk.

På Ærø vandt kunstnerduoen Randi & Katrine afstemningen med et kunstværk, der på illusorisk vis lader os få et kig ind i Ærøfærgens indre. Her optræder bildækkets køretøjer side om side med eksotiske billeder af en sandstrand og en bar med palmer. Den lille færge er på finurlig vis blevet forvandlet til et krydstogtskib, hvilket kunne være en kommentar til de store ambitioner hos initiativtagerne.[2]

Katrine Malinovsky, den ene del af kunstnergruppen, fortæller i et interview på Statens Kunstfonds hjemmeside, at hun oplevede, at ildsjælene efterspurgte, at kunstværket var "et portræt af dem." Og at der derfor også var en stor følsomhed, som gjorde, at ildsjælene "kunne blive provokerede af indholdet, fordi det ikke stemte overens med deres forestillinger om sig selv." Modtagelsen internt i ildsjælegruppen på Ærø var derfor ikke konfliktfri, da der var stor uenighed om værkerne, og nogle i gruppen hellere havde set det andet finaleværk i vindertrøjen: Billedkunstneren Ivan Andersens forslag, der i et målestoksforhold på 1:1 afspejlede det lokalkoloristiske gods, som ildsjælene havde fodret kunstnerne med. Men deres medborgere bestemte: Demokratiet talte og stemte det på én gang humoristiske og kritiske krydstogtskib igennem.

Hvis kunst?

Eller gjorde det? For reelt var det et ret lille udsnit af den lokale befolkning, der deltog i afstemningen: 305 på Ærø og 1.000 personer i Trekantområdet. Dermed var der nærmere tale om en lettere udvidet repræsentativ demokratisk proces.

Hvis man tager eksperimentet alvorligt som et alternativ til gængs praksis, pegede *Vores Kunst* på det væsentlige problem ved afstemningen som værktøj i kunstprocesser, at den risikerer at skabe en forestilling om det fuldt ud demokratiske kunstværk. En forestilling, der i bund og grund er en illusion. Der kan ikke opnås konsensus om kunstens indhold og udtryk; kunstneren kan lytte og samtale, men må i sidste ende skabe det udsagn, hun finder kan bidrage mest adækvat – og det vil fx sige mest utraditionelt, uventet, forstyrrende og udfordrende. En af de kritikere, der kom til orde i tv-programmerne, kunstneren Bjørn Nørgaard, formulerede det sådan, at hvis kunsten skal afgøres ved afstemning, mister den sin uafhængighed og sin frihed til at stille samfundskritiske spørgsmål. Store dele af samtidskunsten vidner dog om, at kunsten er i stand til at indgå mindre autonomt og mere relationelt i dialog med sin omverden og fortsat udøve kritik. Men *Vores Kunst* stiller os alligevel det relevante spørgsmål, om vi som samfund ønsker os kunst, der udfordrer og anviser nye måder at se og opleve på, eller kunst, der bekræfter vores

forestillinger. Hvis det første er tilfældet, er det frugtbart at se sig om efter andre midler end afstemningens, når vi forsøger at mindske den afstand, som kunsten i offentlige rum til tider skaber til sine modtagere.

Hvordan afstanden – og måske endda ligegyldigheden overfor kunsten – kan overkommes, er der ikke noget endegyldigt eller enkelt svar på. En af flere veje at gå, er de metoder til medbestemmelse og inddragelse, som anvendes i den relationelt orienterede del af samtidskunsten, der tager afsæt i specifikke situationer fremfor fysiske steder og fx inddrager en gruppe borgere i at skabe initiativer, der konkret forbedrer en specifik lokal problemstilling og samtidig sætter den til debat i en bredere offentlighed. Hvis der i *Vores Kunst* også var blevet tilknyttet kunstnere, der både arbejdede med relationer og med sten, træ, stål og maling som materiale, ville det formentligt have sat udvekslingen mellem kunstnerne og borgerne mere i spil. For en af de ting, man savnede i *Vores Kunst*, var flere reelle møder mellem de to parter.

Dialogen mellem kunstnerne og borgerne i *Vores Kunst* blev dog primært blokeret af Danmarks Radios fokus på potentielle konflikter og konceptets *X Factor*-lignende 'vinder-taber'-positioner. Til gengæld var møderne mellem kunsteksperterne og grupperne af ildsjæle et eksempel på, hvordan processen og dialogen kan flytte sig i mere overraskende og udviklende retninger. Det er derfor også her, man skal vende blikket hen efter erfaringer, der kan tages med videre fra eksperimentet.

Alle tre steder tog kunsteksperterne og ildsjælene på udflugt til kunst i andre offentlige rum. Her fik de, med udgangspunkt i de værker, de mødte, frugtbare dialoger om, hvad der skaber et steds betydning, og om, hvor mange og meget forskellige udtryksmuligheder, kunsten kan benytte sig af i mødet med et offentligt rum. Udvekslingerne demonstrerede kunstfaglighedens relevans, fordi formidlingen og dialogen rykkede ildsjælenes umiddelbare tilgang til kunsten og gjorde dem mere åbne og nysgerrige overfor det ukendte. Samtidig klædte de ildsjælene på til selv at videreformidle kunsten til deres medborgere.

Vores kunst

Realiseringen af flere situationsbestemte kunstprojekter, hvor dialogen og inddragelsen er en naturlig del af tilblivelsesprocessen, er én oplagt vej at gå i Statens Kunstfonds fremtidige søgen efter metoder til at skabe mere medbestemmelse og inddragelse. Men heller ikke denne type kunstprojekter kan alene give svar på, hvilke strategier og værker, der bedst møder, fortolker, forandrer og debatterer stederne og deres kontekstuelle gods, når Statens Kunstfond modtager en ansøgning og sætter kunst i verden. Så man må spørge, om ikke man skylder, *hver gang* et offentligt kunstprojekt realiseres – uanset om der er tale om en situationsorienteret proces, et midlertidigt tværmedialt projekt, et permanent skulpturelt værk eller noget helt fjerde – at inddrage de lokale borgere i processen og forsøge at formidle kunsten?

Som det er i dag, får de lokale medier eneret på historien. Og er der, som i Helsingør, den mindste gnist af konflikt, vil det

være fristende at antænde den. Første gang borgerne i Helsingør hørte om *Han*, var skulpturen allerede debatstof. Men måske kunne en offentlig præsentation af kunstværket ved Elmgreen & Dragset på et tidligere tidspunkt have skabt flere forskellige typer samtaler om værket og stedet end den, der fandt sted i lokalavisens spalter. Under alle omstændigheder ville en større synlighed og dialog fra Statens Kunstfonds side i konflikten have klædt processen og tjent både kunstnerne, kunstværket og modtagerne. I stedet blev den berøringsangst, som både kunstkenderen og den almindelige borger tilsyneladende kan have for at kommunikere med hinanden, bekræftet. Og oplevelsen hos mange borgere af Statens Kunstfond som en fjern instans, der ikke har føling med deres hverdag, kom til at stå uimodsagt.

Processen omkring realiseringen af både *Han* og *Vores Kunst* viser med andre ord, at der er et stort behov for, at den kunstfaglighed, der for fremtiden strømmer ud fra Statens Kunstfond, ikke kun består i at matche stedet med den rigtige kunstner, men også i at formidle valgene. Den offentlige kunst kan, når den er bedst, skabe kollektive refleksioner over et steds betydninger og problemstillinger, men rammerne for refleksionen skal prioriteres, hvis ikke udvekslingen skal tabes på gulvet. Etableringen af gunstige rammer for udvekslingen mellem stedet og kunsten kan oplagt udføres af en kunstekspert, der, lige som det var tilfældet i *Vores Kunst*, så tidligt som muligt i processen, tilknyttes hvert enkelt projekt og følger det på vej med stedsspecifikke formidlingsstrategier, der møder borgerne der, hvor de er.

En anden erfaring man kan tage med sig fra *Vores Kunst* er, at et samarbejde med lokalområdets skoler, foreninger, kunst- og kulturinstitutioner og inddragelsen af lokale 'ildsjæle' eller 'ambassadører' styrker følelsen af medborgerskab og giver folk den handlekraft, der gør, at de reelt føler sig som en del af den stat, kunstfonden repræsenterer. Hvis Statens Kunstfond er synligt til stede, giver indblik i processerne og inviterer til samtaler om, hvad kunsten har at byde på i de fælles rum forud for, at værket lander på stedet, er der en chance for, at ikke kun de officielle lokale repræsentanter, men også den helt almindelige borger, oplever, at Statens Kunstfonds kunstprojekter vitterlig er 'vores kunst'.

Thilo Franks vinderværk *Ekko* i Hjallerup.

Løgumkloster Refugium

Århus Statsgymnasium

Syddansk Universitet

Konventum Konferencecenter

Skallebølle Skole

Aabenraa Statsskole

Stadsbiblioteket

01

Astrid Noack
(1888–1954)
Det korsfæstede menneske
1943–45
Krucifiks af egetræ
190 x 127 x 31 cm
Løgumkloster Refugium
Refugievej 1
6240 Løgumkloster

Et forenklet ansigt med fine, regelmæssige træk. Armene strakt ud til hver side, en spændstig, symmetrisk krop. En mand, nøgen og blottet. Kroppen danner en korsform, der mimer det store kors, den hænger på. Astrid Noacks *Det korsfæstede menneske* fra 1943-45 hænger i Løgumkloster Refugium. Et korsfæstet *menneske* – ikke en ophøjet, guddommelig frelser. I forbindelse med skitsearbejdet i 1941 nedtonede kunstneren det religiøse indhold: "Det er en mand i almindelighed, jeg laver", skrev hun i et brev til et svensk vennepar.

Astrid Noack voksede op i en kristen familie, men da hendes lille søn i 1923 døde af mæslinger blot halvandet år gammel, mistede hun troen. Hvordan løser man som ateist opgaven at skabe et krucifiks – et af de mest symboltunge og gentagne motiver i kunstens historie? Noack tog udgangspunkt i det menneskelige. Hun har hverken afbildet Jesus som overjordisk guddom eller fremstillet hans lidelse. Der er ingen tornekrone, ingen blødende sår. Han er ikke udmagret, hovedet hænger ikke slapt ned. Kroppen er ikke forvredet i smerte. Tværtimod. Med oprejst pande ser han frem for sig; kroppen er strunk og udstrakt. Noack har fremstillet Jesus som et stærkt, sejrende menneske. Hans unge, næsten drengede krop er uden dramatik spændt ud på korset. Selvom han er fuldstændig blottet, udtrykker han værdighed. Noack har givetvis fundet inspiration i nogle af de tidligste kristne krucifikser, hvor Jesus fremstilles med rank ryg og kongekrone, som en værdig afløser for de gamle nordiske guder.

Krucifikset var oprindeligt en bestillingsopgave fra Københavns biskop. Han ville opstille et vejkrucifiks i Sønderjylland til minde om de soldater, der faldt i kamp mod de tyske tropper d. 9. april 1940. Forarbejdet til værket, en stor gipsmodel, blev imidlertid forkastet. Man kunne ikke vise Jesus nøgen, og kunstneren afslog at tildække ham med et lændeklæde. "Kunstværket er færdigt, det bliver ikke anderledes", fastslog hun. Hun skar efterfølgende krucifikset i træ som planlagt og solgte det til en svensk kunstsamler. Først mange år senere, i 1965, endte værket mere eller mindre tilfældigt på Løgumkloster Refugium, doneret af Statens Kunstfond efter forslag fra den forhenværende kulturminister Julius Bomholt.

Astrid Noack søgte ikke det tidstypiske. Hun interesserede sig ikke for at tilpasse sine værker til de skiftende kunsthistoriske tendenser. Som de fleste andre af hendes skulpturer er også *Det korsfæstede menneske* karakteriseret ved den markante stilisering. I manuskriptet til et radioforedrag fra 1948 beskriver hun, hvordan "formen maa fornemmes inde fra Skulpturens Kerne og føres udad i en stram Spænding". Noack byggede sine skulpturkroppe op omkring næsten usynlige forskydninger og vrid. På *Det korsfæstede menneske* er hovedet let drejet og det ene ben lidt mere bøjet end det andet. Bittesmå detaljer, der giver figuren liv.

Astrid Noack var i mange år en overset kunstner i Danmark. I 2006 blev hendes værk *Stående kvinde* fra 1939-41 imidlertid udvalgt som det eneste værk af en kvindelig kunstner i Kulturministeriets omdiskuterede *Kulturkanon*, og i de følgende år steg opmærksomheden om hendes kunstnerskab.

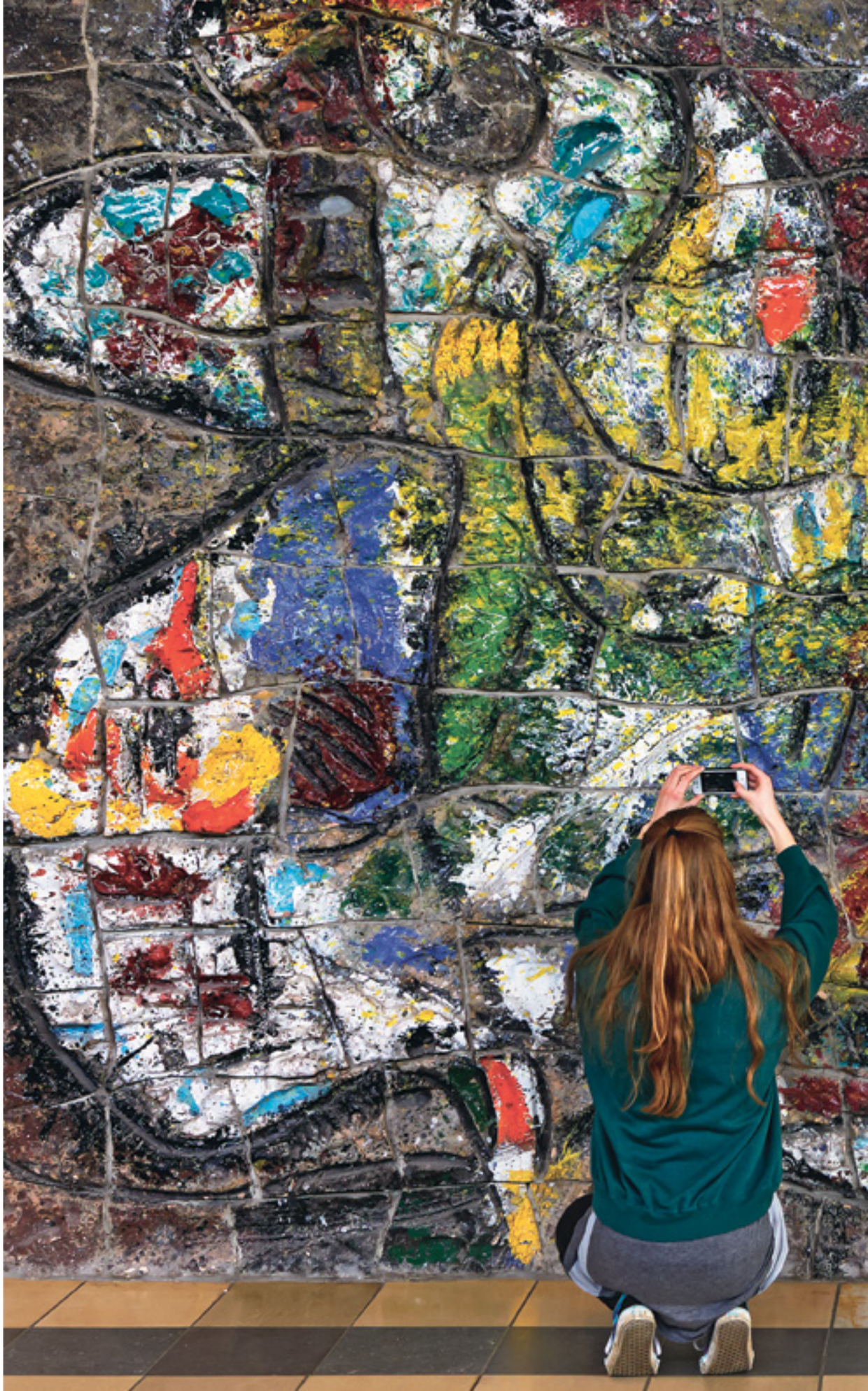
Nedenfor: Studietegning til *Det korsfæstede menneske*, 1943-45, samt forarbejde til *Det korsfæstede menneske* i gips og træ, 1942.

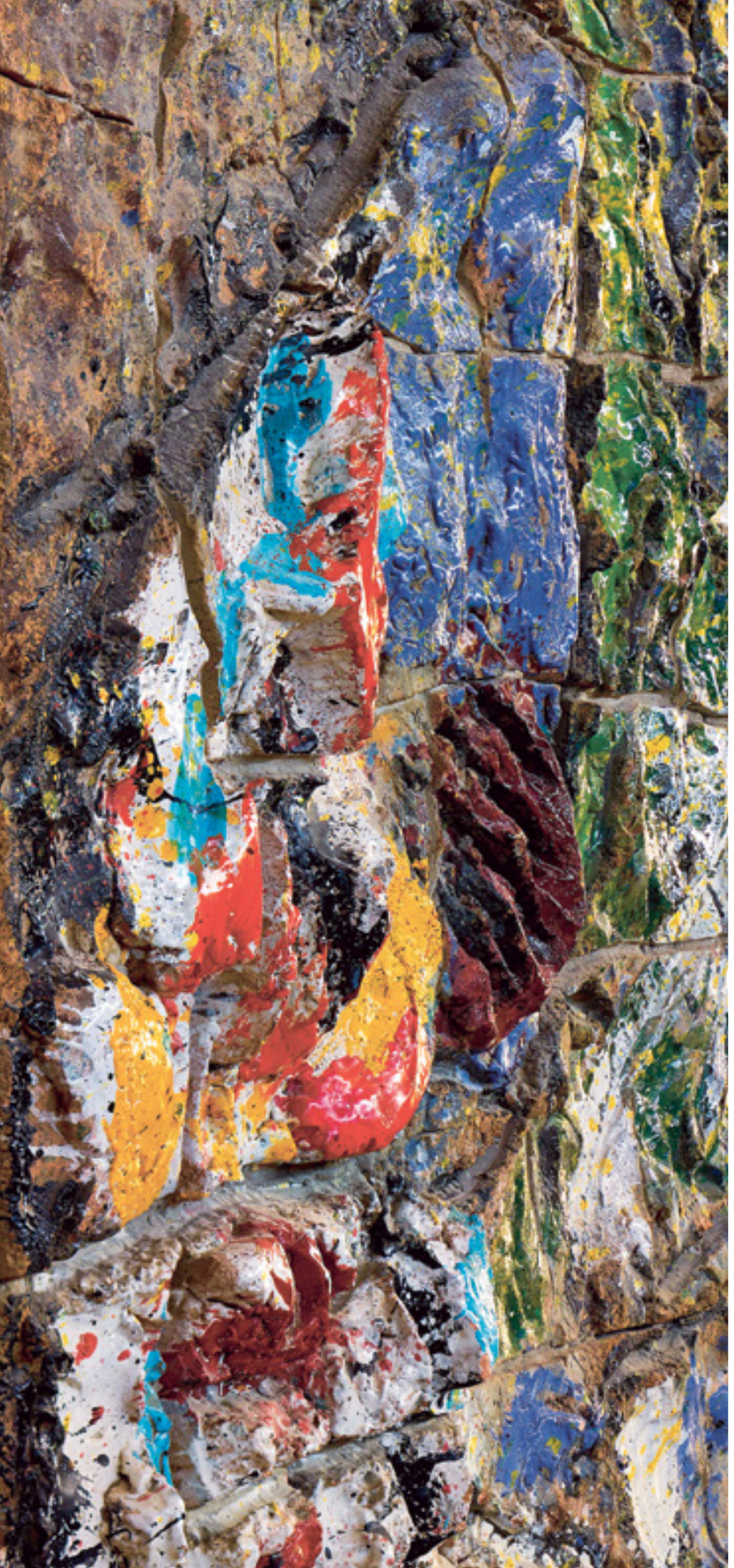
Som uddannet træskærer arbejdede Noack i mange år for Nationalmuseet med at restaurere gamle altertavler og krucifikser. Hendes håndværksmæssige evner og fornemmelse for træet som materiale viser sig tydeligt i *Det korsfæstede menneske*. Egetræets årringe, sprækker og knaster gør skulpturen sanselig, lige som de hundredvis af huggemærker, der vidner om den langsommelige arbejdsproces. Noack har omhyggeligt lavet reparationer de steder, hvor træet har krævet det. Hun har ikke forsøgt at skjule korrektionerne, ikke pudset og slebet overfladen, så den blev blank og jævn. Det organiske træ og sporene efter håndens arbejde spiller en rolle. De jordiske uregelmæssigheder understreger, at Noack ikke stræbte efter en guddommelig fremstilling af Jesus.

I 2009 lancerede Statens Kunstfond initiativet *Open Call*. Gennem en åben idékonkurrence ønskede kunstfonden at synliggøre og diskutere nye muligheder og visioner for samtidskunsten i det offentlige rum. Et af de projekter, der blev præmieret, var *Bevarelsen af Astrid Noacks Atelier*. Kunstnergruppen YNKB ønskede sammen med en række medborgere fra ydre Nørrebro at omdanne Noacks tidligere atelier i et tidstypisk baggårdsmiljø til et kulturelt mødested. Den gamle hestestald på bare 36 m^2, der i 14 år udgjorde både atelier og bolig for den økonomisk udfordrede kunstner, danner i dag rammen om blandt andet digtoplæsninger, workshops og koncerter. De hvide skulpturer udenfor atelieret er resultatet af en skulptur-workshop med den polske kunstner Wojciech Laskowski for børn og unge fra Nørrebro.

02

Asger Jorn
(1914–73)
Uden titel
1958–59
Keramisk relief
Fire forskellige slags ler blandet med chamotte, begitning, farvede glasstumper og glasurer
3 x 27 x 0,5 m
Århus Statsgymnasium
Fenrisvej 33
8210 Aarhus V





”Jeg er syg af keramik – ved at brække mig over den. Det laver jeg ikke mere af foreløbig (…) Sådan en komposition på 90 kvadratmeter, det er jo en kolossal afladning – et blodtab ligefrem. Jeg føler mig fuldstændig anæmisk for øjeblikket.”
Asger Jorn, oktober 1959, interview ved Virtus Schade i *Demokraten*

I september 1959 ankom et godstog fra Italien til Aarhus. En af vognene var lastet med 1.200 håndgjorte keramiske fliser – i alt otte tons ler. Fliser til et 27 meter langt relief af Asger Jorn. Skabt til Århus Statsgymnasium på et værksted i den norditalienske by Albisola.

Fire år tidligere havde Jorn været temmelig afvisende over for at tage imod udsmykningsopgaven. Århus Statsgymnasiums byggeudvalg havde ansøgt om en kunstnerisk udsmykning hos det første Statens Kunstfond, der var stiftet i 1956 med det formål at administrere udsmykningsopgaver ved statsligt byggeri. Viggo Nielsen, der sad i gymnasiets byggeudvalg, og som senere blev sekretær for Statens Kunstfond, kæmpede i flere år for at få Asger Jorn til at udføre opgaven. Jorn brød sig ikke om statsgymnasiets modernistiske, retlinede arkitektur, som Johan Richter og Arne Gravers havde tegnet. Efter lange tovtrækkerier gav han sig dog alligevel i kast med opgaven – ikke bare med at lave det store relief i forhallen, men også et mindre relief og endelig en 14 meter lang gobelin skabt i samarbejde med den franske kunstner Pierre Wemaëre. Jorns karakteristiske ekspressive linjer og kraftfulde kolorit viste sig at blive et interessant modspil til bygningens stramme geometri.

Relieffets dramatiske komposition og kaotiske motivverden er typisk for Jorn. Værket balancerer mellem figuration og abstraktion: Antydninger af mennesker og mærkværdige væsener myldrer frem af de tykke, opkørte lag. Nogle ser et sydeuropæisk undervandsscenarie beboet af blæksprutter og søpindsvin, mens andre indlæser Jorns private kærlighedshistorie med skiftende koner, masser af børn og en ung elskerinde i værket. Relieffet er ikke udstyret med nogen anden titel end ’uden titel’, så der er ikke noget her, der kan hjælpe os på vej mod en fortolkning. Da kunstneren i et avisinterview blev spurgt om værkets indhold, opfordrede han da også til, at enhver beskuer danner sine egne historier: ”Hvad det forestiller? (…) Det aner jeg ikke – og jeg har aldrig gjort forsøg paa at finde ud af det ganske nøjagtigt. Jeg arbejder ikke med et fast forestillingsmønster, og jeg vil i øvrigt lade den enkelte afgøre med sin samvittighed, hvad han faar ud af det”.

Det mest iøjnefaldende er nu ikke de historier, der måske, måske ikke, udspiller sig i det tredelte relief. Det er Jorns voldsomme kamp med materialet. Man fornemmer det mas, han har haft med leret. Værket virker til at være en undersøgelse af det uprætentiøse materiales udformningsmuligheder. Som en størknet lavaformation veksler relieffet mellem dybe

gruber og svulmende udposninger. Visse steder rager værket en halv meter ud i rummet. Jorn har eksperimenteret med leret, ivrigt modelleret den plastiske masse og skabt en påtrængende tredimensionalitet. Ud over at ælte og modellere med hænderne, har Jorn også anvendt river og spartler. Der er endda aftryk efter hans sko, hundens poter og sågar hjulspor fra en scooter. Heller ikke med glasurerne har Jorn begrænset sig. Man fornemmer, at han har afprøvet alle glasurens potentialer: Tyktflydende, glinsende plamager; tynde, transparente lag; matte, raspende flader. Man får lyst til at røre ved værket: Lade hænderne glide hen over de glatte overflader, mærke de ru fuger.

Asger Jorn blev af eftertiden primært kendt som Cobra-maler, men han var meget mere end det. Gennem hele sit liv eksperimenterede han med stilarter og materialer, udgav teoretiske bøger og skrifter og spillede også en central rolle i en række mere radikale, aktivistiske kunstnergrupper, blandt andre Situationistisk Internationale og Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, som han selv grundlagde i 1961.

I dag danner Jorns værker på Århus Statsgymnasium baggrund for de væsentligste markeringer i elevernes skolegang: På første skoledag og ved dimissionen foregår højtidelighederne foran vægtæppet i festsalen – og alle skolens officielle elevbilleder bliver taget foran det store relief. I skolens 50-års jubilæumsskrift bliver Asger Jorn nævnt i over halvdelen af historierne fra tidligere elever. Én mindes eksempelvis, at Jorns relief gjorde, at "man blev fuld af skabertrang og af længsel efter at komme ud og erobre verden, for det kunne man altså også gøre – man kunne lave verdens største keramikrelief (…) og køre over hele svineriet på scooter – man kunne gøre, hvad man ville, men først skulle man altså gøre gymnasiet færdigt". Relieffet bruges ofte i dansk- og billedkunstundervisningen, og i kælderetagen hænger et lille keramisk relief, som et hold elever lavede i 1959 inspireret af Jorns store. Der blev endda kørt på cykel hen over det. Asger Jorns værker er blevet en integreret del af Århus Statsgymnasium. Ikke blot af arkitekturen, men også af skolens identitet og elevernes erindringer.

Herunder: Under en konference på Cuba ved årsskiftet 1967-68 begyndte Jorn at kede sig. Han fik arrangeret med den lokale kulturminister, at han kunne få lov til at udføre en udsmykning i Havana. En uges tid senere havde han dekoreret ni vægge, en trappeopgang og to bærende søjler i Revolutionsarkivet – en tidligere amerikansk bank, der var blevet nationaliseret. Jorns voldsomme skabertrang kom flere gange til udtryk i den slags improviserede udsmykninger, hvor han transformerede et rums karakter med sine spontant-abstrakte motiver. Lige som på Århus Statsgymnasium blev udsmykningen i Havana et fantasifuldt, farvestrålende modspil til den stringente, formalistiske arkitektur.

Modstående side:

Jorn kører på scooter hen over relieffets våde ler, mens hunden også sætter sig spor.

I begyndelsen af november 1959 afholdt Århus Statsgymnasium to åbent hus-arrangementer, hvor byens borgere langt om længe kunne opleve det enorme relief, som de gennem længere tid havde hørt og læst om i medierne.

1.y poserer foran relieffet. Også ved skolens gallafest bliver eleverne foreviget med Jorns relief som baggrund.

1y Århus Statsgymnasium (A) 2008/2009
sf

I oktober 1958 præsenterede Asger Jorn sine skitser til henholdsvis det store relief og gobelinen på arkitekterne Arne Gravers og Johan Richters tegnestue i Aarhus.

Tv: Jorns første model i målestoksforholdet 1:20. Modellen er fra 1959 og lavet i glaseret keramik.

03

Sonja Ferlov Mancoba
(1911–84)
Effort Commun
1963–64
Bronze
110 x 114,5 x 56 cm
Syddansk Universitet
Campusvej 55
5230 Odense M

Hvad betyder omgivelserne for et kunstværk? Oplever man en skulptur forskelligt afhængigt af, hvor den er placeret? Det er nogle af de spørgsmål, man kan stille i forbindelse med Sonja Ferlov Mancobas bronzeskulptur *Effort Commun* fra 1963-64. Egentlig skabte hun kun et enkelt eksemplar af værket, men senere gav hun tilladelse til, at der kunne støbes flere. Derfor kan man i dag finde *Effort Commun* rundt omkring i landet, i vidt forskellige omgivelser.

Da Syddansk Universitet midt i 1970'erne flyttede til det nye campusområde udenfor Odense, forærede Statens Kunstfond et eksemplar af Ferlov Mancobas bronzeskulptur til stedet. Den kunne enten placeres i en af de langstrakte gange eller i et haverum, foreslog kunstfonden. Værket endte i en atriumgård, hvor den så ud til at vokse frem som en særegen organisk form blandt de efeublade, der dækkede jorden. Den mørke bronze og de svungne linjer udfordrede bygningens karakteristiske strenge, rustrøde facade. Senere blev skulpturen flyttet til et indendørs gårdrum ved biblioteket, og nu, hvor universitetet bygger om, er værket midlertidigt hjemløst. Man har endnu ikke besluttet, hvor det skal stå, når renoveringen er overstået.

Sonja Ferlov Mancoba byggede sine skulpturer op af gips eller ler. Hun interesserede sig ikke for selve bronzestøbningen. Den lod hun andre om. I hendes kunst, eller 'udtryk', som hun foretrak at kalde det, blandes en vestlig modernistisk skulpturtradition med impulser fra afrikansk og mexicansk kunst. Interessen for afrikanske skulpturer skyldtes ikke alene hendes ægteskab med den sydafrikanske kunstner Ernest Mancoba: Allerede i hendes ungdom var den blevet vakt gennem hyppige besøg hos hendes forældres nære ven Carl Kjersmeier, som ejede en af verdens fineste samlinger af afrikanske figurer.

Ferlov Mancobas interesse for andre kulturer rummer potentielt en implicit kritik af det vestlige samfund. Hun mente, at den hastige udvikling havde bekymrende konsekvenser: "Vor tid er baseret på en enorm videnskabelig og teknisk progression; uheldigvis har denne progression været på bekostning af vort samfunds spirituelle og menneskelige indhold", skrev hun i et brev til arkitekt og redaktør af kunsttidsskriftet *Helhesten* Robert Dahlmann Olsen.

Som så mange andre af Ferlov Mancobas værker ligger også *Effort Commun* på grænsen mellem abstraktion og figuration. Den trebenede konstruktion består af forskellige forbundne knudepunkter. De åbne rum, som bronzekroppens lemmer indrammer, udgør en væsentlig del af værkets komposition. To forenklede væsener er antydet. De rækker frem og holder fast i hinanden, omslutter et indre rum. De to figurer er vokset sammen. Der er ingen synlige overgange, ingen klar angivelse af, hvor den ene figur stopper og den anden starter.

De øvrige eksemplarer af *Effort Commun* kan man finde rundt omkring i landet: ved Herlev Bibliotek (s. 59), på Svendborg Gymnasium og HF (s. 57 ø tv), ved søerne i København (s. 61), i Rosenhaven ved Roskilde Bibliotek (s. 57 m tv), på Haderslev Rådhus (s. 57 ø th), i slotshaven ved Fredensborg Slot – og endelig ejer kunstmuseet Louisiana (s. 57 m th) et eksemplar, som de har deponeret på Bornholms Kunstmuseum. Nederst ses *Effort Communs* oprindelige placering på Syddansk Universitet.

Carl Kjersmeier fotograferet med en del af sin og hustruen Amalie Kjersmeiers imponerende samling af afrikanske skulpturer – en samling, som gjorde stort indtryk på den unge Sonja Ferlov. I 1968 skænkede de samlingen til Nationalmuseet, hvor den i dag kan opleves.

Forarbejdet til *Effort Commun* er en lille fortættet bronzefigur. Sådan er mange af Sonja Ferlov Mancobas forarbejder: små og buttede. Det er som om, de færdige værker er strukket ud, vokset til, som en babys forvandling til et barn. Større krop og slankere lemmer.

Effort Commun betyder 'fælles indsats'. Sonja Ferlov Mancoba boede en stor del af sit liv i Frankrig og gav mange af sine værker franske titler. Med titelvalget har hun understreget, at skulpturen er en sammensmeltning af flere kroppe. Et fællesskab, en samhørighed.

Effort Commun er en klassisk modernistisk skulptur – et autonomt værk, der i udgangspunktet ikke forholder sig til et specifikt sted, men kun til sit eget formforløb og sit eget rum. Netop derfor kan skulpturen uden problemer fungere i forskellige omgivelser, uden at værket mister betydning. Ved Sortedams Sø i København er skulpturen placeret ved gangstien på den nordlige søbred under de store kastanjetræer. Her udgør den et muligt fikspunkt på løberuten for de mange mennesker, der dagligt motionerer rundt om søerne. På Svendborg Gymnasium og HF kan eleverne slænge sig i græsset ved siden af skulpturen i pauserne, og i forhallen på Haderslev Rådhus passerer husets medarbejdere og gæster dagligt værket. Selvom kunstneren ikke har skabt *Effort Commun* til et bestemt sted, og selvom skulpturen peger mere på sit eget indre rum end på det omgivende rum, er det tydeligt, at omgivelserne har stor betydning. Værket opleves og bruges forskelligt afhængigt af, om man møder det på et kunstmuseum, på løberuten eller i universitetets atriumgård. Stedet gør en forskel.

Mange af Ferlov Mancobas skulpturer har en nupret, ujævn overflade, som vidner om, at de er bygget op af mange små lerklatter. Overfladestrukturen giver skulpturerne en særlig sanselighed. Man fornemmer håndens tålmodige arbejde med at modellere formen frem. For kunstneren var der en nøje sammenhæng mellem form og indhold: "Jeg opfatter form og overflade som en enhed, således at, om jeg når den form jeg søger at fremsætte, da vil skulpturen samtidig have fundet sin dertil svarende overflade", forklarede hun i et brev til kunsthistorikeren Troels Andersen.

04

Henning Damgård-Sørensen
(1928–2013)
Uden titel
1969
Ahorntræ
220 x 935 x 60 cm
Konventum Konferencecenter
Gl. Hellebækvej 70
3000 Helsingør

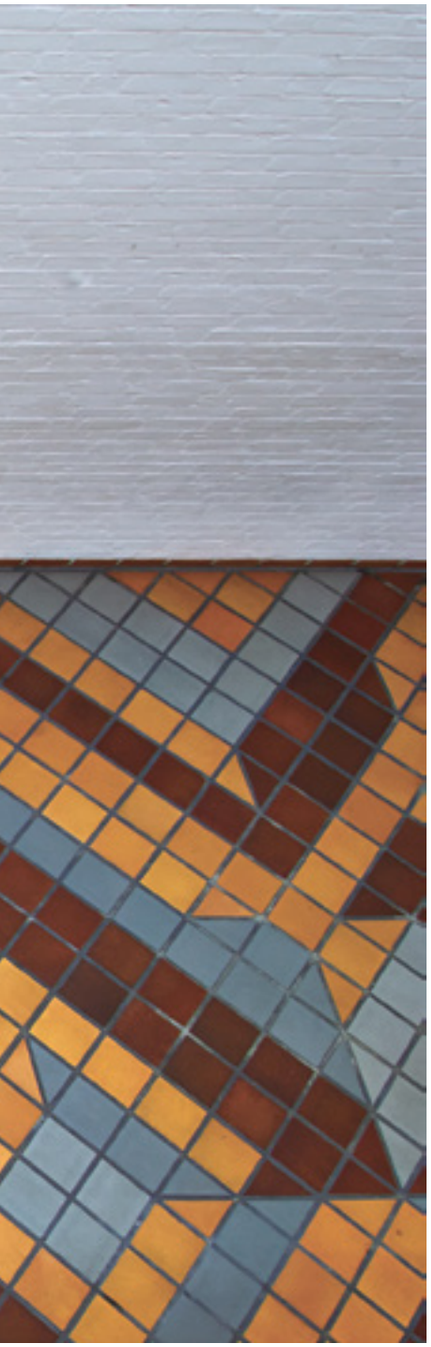
Lyset spiller hen over ahorntræets kurver. De rundede former bølger ud og ind og skaber kontrast mellem lys og skygge. Tremmevæggens udtryk ændrer sig, når man går langs med den. Blikket glider af og til ind imellem lamellerne og helt ud på Øresund. Væggens tremmer mimer loftkonstruktionens blotlagte lægter. Henning Damgård-Sørensens tremmevæg fra 1969 er en funktionel, integreret del af den forhenværende LO-skoles interiør: En væg, der adskiller kantinen fra forhallen. Men den er også et skulpturelt objekt, et studie i form og rytme.

Det hele begyndte med tremmevæggen. LO-skolen i Helsingør ansøgte om en kunstnerisk udsmykning i forbindelse med opførelsen af byggeriet, og Statens Kunstfond foreslog Damgård-Sørensen til opgaven. Efterfølgende var han i flere årtier tilknyttet skolen som huskunstner. 99 kunstværker blev det til. Monumentale udsmykninger, malerier, relieffer, skulpturer og grafik. I kølvandet på den første tremmevæg fulgte yderligere to udsmykninger med Statens Kunstfonds støtte: det enorme loftsrelief i konferencesalen fra 1975 og udsmykningen af skolens panoptikon fra 1987. De øvrige værker af Damgård-Sørensen skaffede LO-skolen selv. I øvrigt lige som de over 1.000 værker af andre kunstnere, som husets samling også rummer.

Det ligger ellers ikke i kortene, at fagbevægelsen bruger store beløb på kunst. Ledelsen havde imidlertid en klar vision: Den nye arbejderhøjskole skulle gennemsyres af kvalitet og godt håndværk helt ned i mindste detalje. Undervisningen, arkitekturen, møblerne, porcelænet, maden og altså også kunsten. Alt skulle gå op i en højere enhed. Skolen var fagbevægelsens prestigeprojekt – et flagskib, hvor arbejdere og tillidsmænd

I skolens panoptikon, der forbinder den oprindelige arkitektur med tilbygningerne fra midtfirserne, skabte Damgård-Sørensen både gulvets mosaik og den høje, blå skulptur. Begge dele bidrager til at give rummet et markant anderledes udtryk end skolens øvrige arkitektur og gør panoptikonet til et pejlemærke i det vidtforgrenede bygningskompleks.

I 2008 blev højskolen nedlagt og erstattet af en erhvervsdrivende fond med to aktieselskaber, der varetager henholdsvis uddannelse og konference. Hvor LO-skolen tidligere var drevet af en ukuelig idealisme – der fx gav sig til udtryk i form af et afslag på at udleje bygningerne til den kommercielle virksomhed IBM – har man nu anlagt en mere pragmatisk linje. Konferencedelen profilerer sig i dag med det nye navn Konventum, som skal signalere åbenhed overfor alle kundegrupper.



skulle uddannes til bedre at kunne tage del i landets demokratiske debat. For at gøre det attraktivt at tage på kursus og dygtiggøre sig, ville man tilbyde kursisterne de bedste faciliteter. De skulle have et sted i særklasse. Naturskønne omgivelser, spændende arkitektur og god kunst. Goder, der ellers normalt var forbeholdt overklassen. Tanken var, at stedets kunstneriske og arkitektoniske oplevelser ville fremme den menneskelige udvikling, der, gennem åben debat og faglige diskussioner, skulle foregå på skolen. Og så skulle der være noget ordentligt at se på, ovenpå den intense undervisning.

Karen og Ebbe Clemmensen var, sammen med Jarl Heger, de arkitekter, der skulle skabe rammerne for de storstilede visioner. Byggeriets ikke-hierarkiske karakter med det forgrenede net af korridorer og små opholdspladser, byder på forskelligartede rumlige oplevelser. Kantinen er et af de steder, hvor skoleledelsens ideer kommer tydeligst til udtryk: Tre gange dagligt mødes man her over måltiderne, midt mellem det imponerende panoramavue over Øresund og Damgård-Sørensens skulpturelle tremmevæg. Man sidder selvfølgelig på FDB-stole – de gedigne, danske designmøbler, som FDB fra slutningen af 1930'erne begyndte at producere så billigt, at almindelige mennesker også fik mulighed for at købe arkitekttegnede møbler af ordentlig kvalitet. LO-skolens visioner lå i forlængelse af FDBs designrevolution. Kvalitet og kultur til folket.

Som et moderne Gesamtkunstwerk foregriber LO-skolen den bygningsintegrerede kunst. Her indgår kunsten som en væsentlig brik i det store, velkomponerede hele. Men LO-skolen rejser også spørgsmål omkring kunstens funktion. Hvilken rolle spiller kunsten i det massive forsøg på at forme stedets brugere? Kan man designe sig til den frie tanke? Skolen har bevidst undgået at indkøbe politisk kunst og andre værker med entydige og moraliserende budskaber. Men vil kunstværkerne ikke uundgåeligt blive aflæst som en del af den politiserende ramme, de indgår i? Eller kan kunsten, hvis bare den er abstrakt eller konkret som Henning Damgård-Sørensens, opleves isoleret fra konteksten?

Den 252 m² store loftsudsmykning i konferencesalen knytter direkte an til arkitekturen. Den komplekse komposition af rå fyrretræslister henviser til bygningernes labyrintiske forløb, lige som det rå træ korresponderer med den blotlagte tømmerkonstruktion i fællesarealerne.

05

Henry Heerup
(1907–93)
Legedage
1969
8 litografier med tilhørende forord
44 x 51 cm. Oplag 100 + 25
Skallebølle Skole
Kelstrupvej 84
5492 Vissenbjerg

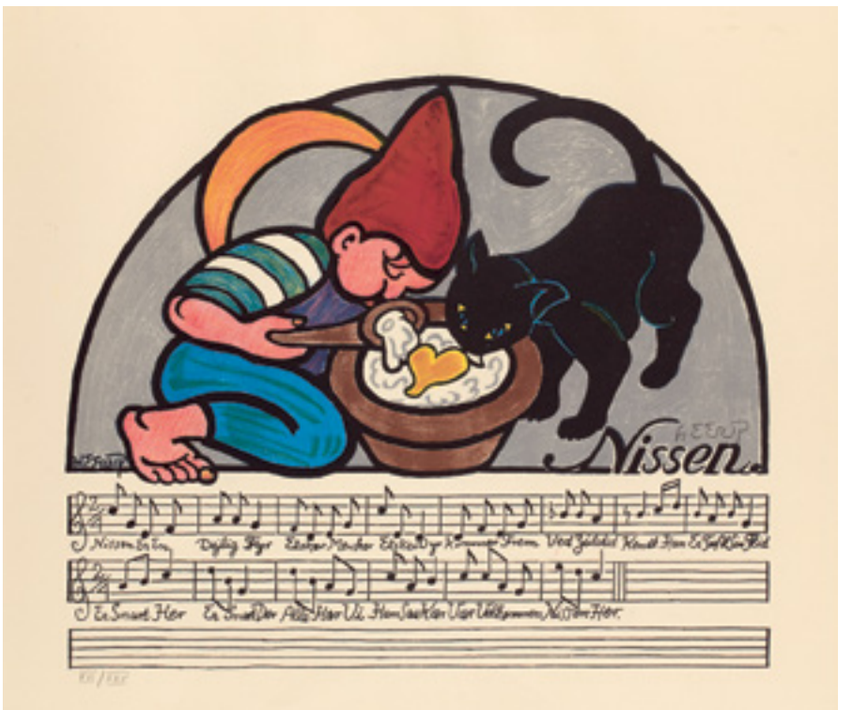
2+2

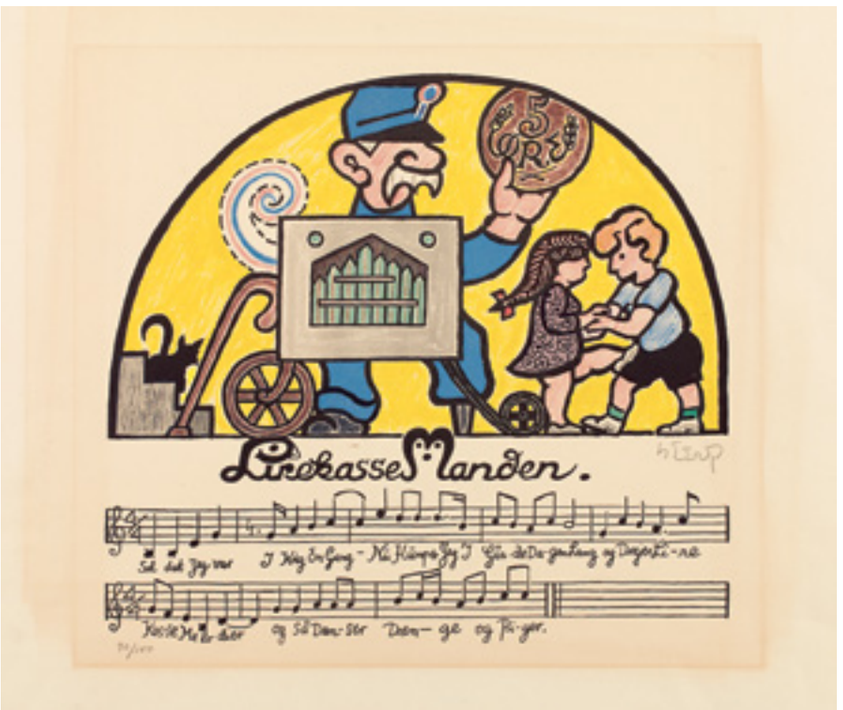
På Skallebølle Skoles lille skolebibliotek hænger Henry Heerups litografiske serie *Legedage* fra 1969. Motivernes stærke kulører gentager sig i de farvestrålende letlæsningshæfter på bogreolerne. En skoleklasse er blevet sluppet løs. Børnene griner, leger og læser. Her møder kunst og hverdag hinanden: De litografiske værker og det visuelle virvar, der hersker på biblioteket, klæder på forunderlig vis hinanden. Heerup ville sikkert have bifaldet den uhøjtidelige placering og den skødesløse ophængning.

Seriens otte litografier suppleres af endnu et grafisk blad, *Forord*, der i korte sætninger forklarer hvert sceneri. Man forstår, at der er tale om erindringsbilleder fra kunstnerens barndom: Lille Henry kører på cykel, får prygl af skolelæreren og bekæmper som en tapper ridder overdimensionerede vægge-lus i barndomshjemmet. Gode og dårlige minder side om side – alle visualiseret i Heerups forenklede, letaflæselige billedsprog med de karakteristiske rundede former, det flade rum, de sorte konturer og den klare kolorit. Det minder om siderne

fra en malebog, hvor et barn sirligt har udfyldt felterne med rene, stærke farver.

Legedage tager som mange andre af Heerups værker afsæt i kunstnerens egen nære virkelighed. I en stor del af sine værker skildrer han dagligdagen og sin familie. Tit blander han hverdagssituationer med fantasifulde elementer: I *Legedage* ser man fx en sporvogn med menneskeligt ansigt og en regnelærer fremstillet som en rødglødende djævel med hale og horn.





Legedage blev skænket til Skallebølle Skole i 1970 som led i Statens Kunstfonds indsats for at få kunsten ud i hele landet – også til de egne, hvor folk havde langt til museerne. I en kulturpolitisk redegørelse fra 1969, som den daværende minister for kulturelle anliggender Kristen Helveg Petersen stod bag, kan man læse om den kulturkløft, der skabte debat i sidste halvdel af 1960'erne. Redegørelsen præsenterer visioner om at gøre kunsten mere tilgængelig, både i bogstavelig og overført forstand. Befolkningen skulle oplæres i at se på kunst. "I alt for mange egne i provinsen har man ingen mulighed for at få dækket sit behov for at se billedkunst", konstateres det. Statens Kunstfond understøttede de kulturpolitiske visioner ved at placere store mængder grafik på skoler og andre offentlige institutioner i hele Danmark. Nu fik også de borgere, der ikke kom på landets museer, adgang til god kunst. Senere i Statens Kunstfonds historie ændrede forholdet til befolkningen sig markant, og i dag bygger det på en langt højere grad af brugerinddragelse og medbestemmelse. Men i 1970 var missionen klar: Staten kunne bruge kunsten som redskab til at give befolkningen et kulturelt løft.

Maleriet *Elskende par i hjerteskoven* fra 1963 tilhører Gladsaxe Kommune, hvor det hænger på rådhuset.

Heerup skrev flere små tekster om sin praksis – her kan man eksempelvis læse om hans skraldemodeller, sokler og stenbrokker.

Heerup gentog ofte sine motiver. Gavlmaleriet *Svanemor*, som er skabt på baggrund af et litografisk tryk med samme navn, findes eksempelvis både ved Børnehuset Reberbanen i Viborg, som ses nedenfor, og i Nykøbing Falster.

SKRALDEMAND & „SKRALDEMODEL"

SOKLER

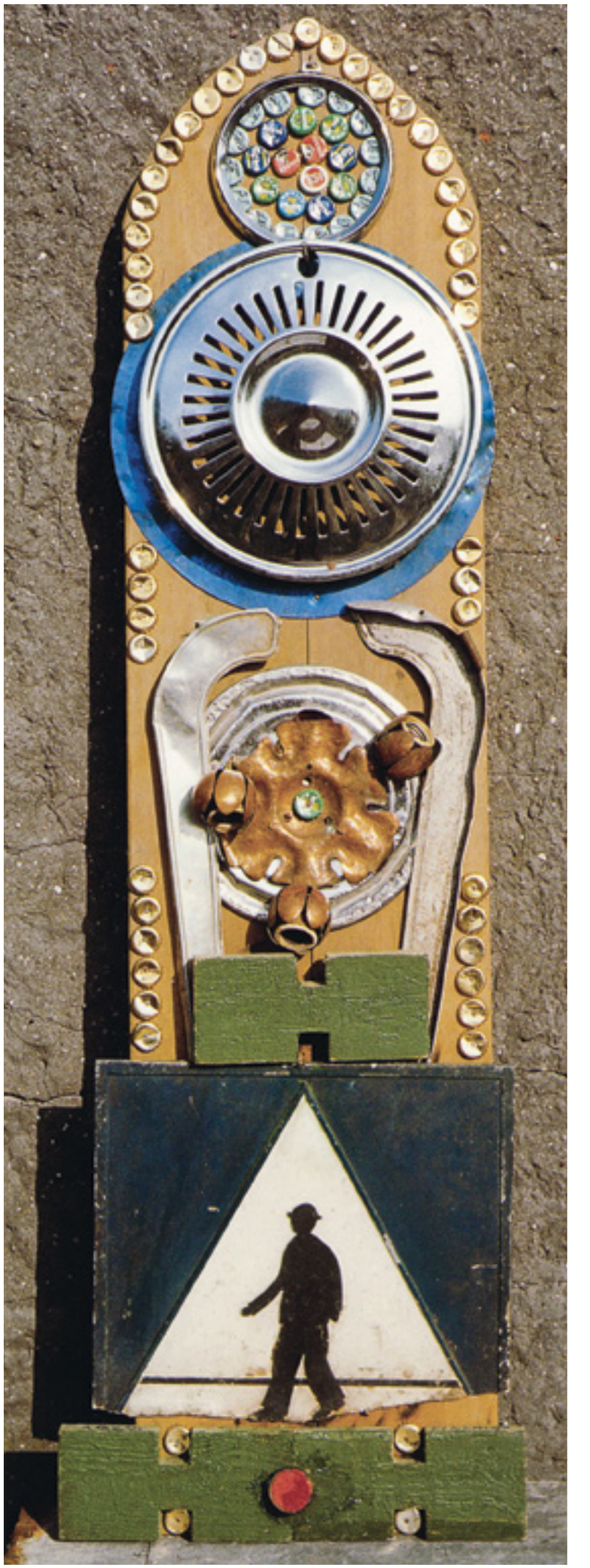
HVAD ER EN „BRUK"?

Som kunstner var Heerup en oplagt eksponent for Statens Kunstfonds dannelsesprojekt. Han var ikke optaget af kunstens originalitet; han ville hellere nå ud til et stort publikum end skabe elitær kunst til museerne. Ud over at male oliemalerier og lave skulpturer, tegnede han derfor også frimærker, receptkuverter og plakater, designede kaffedåser, platter og logoer, illustrerede bøger, malede gavlmalerier og producerede grafik i så store oplag, at også almindelige mennesker

I 1976 designede Heerup en dåse, som året efter udkom som den tiende i rækken af kunstdåser fra Irma. I perioden 1970 til 1991 udgav supermarkedskæden 27 forskellige kunstdåser. I 2010 blev dåserne relanceret med fire nye skabt af samtidskunstnerne Tal R, Kirstine Roepstorff, Elmgreen & Dragset og Julie Nord. Siden er der udkommet en kunstdåse om året med motiver af henholdsvis John Kørner, Randi & Katrine, Eske Kath og i 2014 Julie Nord.

Både Heerups skrot- og stenskulpturer vidner om en særlig besjælingstrang: Han var altid på udkig efter materialer og kasserede genstande, som han vækkede til live i nye konstellationer. Her værket *Strygebrætcollage* med blandt andet strygebræt, trafikskilt, kapsler og bildele.

Herunder: På kunstmuseet Louisiana findes en fin samling af Heerups granitskulpturer – placeret i et frodigt havemiljø, som med lidt god vilje kunne minde om kunstnerens vildtvoksende kolonihave.



Heerup arbejdede udendørs stort set året rundt: Om sommeren med maleri og skrotskulpturer og om vinteren med at hugge granitskulpturer. Det fysisk krævende arbejde med stenene kunne holde ham varm selv i frostvejr.

kunne få råd til at købe hans naivistiske motiver. Hans fremstillinger af det velkendte, danske hverdagsliv og de nære relationer gjorde ham afholdt og eftertragtet i den brede befolkning. Heerup var om nogen en folkelig og folkekær kunstner.

Ud over hverdagen kredser mange af Heerups værker også om det helt grundlæggende: kærligheden mellem mennesker, livets videreførelse og naturens urkraft. Menneskene i det særlige Heerup'ske univers er sunde og harmoniske. De danser, elsker og omfavner. De lever i pagt med naturen omgivet af dyr og planter. Heerup var ikke optaget af sin samtids hektiske liv:

Her er ingen osende biler og store fabrikker, ingen fortravlede mennesker på vej til arbejde. Til gengæld er her masser af symboler. Heerup havde et helt register af symboler, som han anvendte igen og igen: Hjertet, hjulet, nissen og fostret var blandt de foretrukne. Med deres naive, utopiske elementer afspejler værkerne Heerup som en verdensfjern drømmer – et billede, som han også selv var med til at understøtte. Han blev kendt som en karismatisk original, der gik med nissehue og skabte sine værker i en vildtvoksende kolonihave i Rødovre omgivet af skrotbunker, granitskulpturer og omstrejfende katte.

På skolebiblioteket i Skallebølle tilbyder Heerups farvestrålende litografier en kunstnerisk oplevelse til de børn, der løfter blikket fra bøgerne. Med deres letaflæselige motiver fortæller værkerne historier lige som bibliotekets lange rækker af eventyr og børnebøger. Otte små visuelle historier om en barndom for længe siden og langt fra den lille fynske landsby. Men samtidig historier, som med deres klare billedsprog og gengivelsen af de hverdagslige situationer, kan appellere til børnenes fantasi og identifikation lige som bogreolernes populære bøger *Villads fra Valby*, *Karlas kabale* og *Vitello får en klam kæreste*.

06

Paul Gadegaard
(1920–96)
Uden titel
1970–73
Bemalede vægge og loft
og olie på træreliefer
Vægudsmykning ca. 100 m²
Relieffer ca. 150 x 900 x 2 cm
Aabenraa Statsskole
Forstallé 14
6200 Aabenraa

I starten af 1970'erne prægede store kulørte felter forhallen på Aabenraa Statsskoles skolehjem. Orange, gule, røde, grønne, blå, hvide og sorte former bredte sig fra vægge til loft og forvandlede rummet til et stort abstrakt maleri.

Nogle år tidligere, i forbindelse med opførelsen af bygningerne, havde skolens rektor kontaktet Statens Kunstfond med et ønske om at få støtte til kunstnerisk udsmykning, heriblandt en "vægfast dekoration". Det endte med, at Paul Gadegaard fik lov at udsmykke elevhjemmets forhal og skolens kantine – også selvom han afslog at lave en skitse forud for opgaven: "Det abstrakte begreb skitser er uforeneligt med mit arbejde", skrev han kontant i et brev til kunstfonden. De bemalede relieffer i kantinen er i dag eneste levn fra Gadegaards farvestrålende udsmykning. Skolehjemmet er for længst solgt fra, og det store vægmaleri findes ikke længere.

Sådan gik det for de fleste af Gadegaards omfattende udsmykninger – kunstværker, der var så tæt forbundne med arkitekturen, at de ikke kunne medbringes i forbindelse med flytning af de virksomheder og institutioner, de var skabt til. Med den stramme geometri og de klare farvers erobring af rummet trækker værket fra Aabenraa tråde helt tilbage til 1950'erne, hvor Gadegaards første udsmykninger blev til.

I 1957 gik Paul Gadegaard i gang med sin karrieres mest omfattende og radikale værk: En totaludsmykning af skjortefabrikant Aage Damgaards fabrik Angli i Herning. Fire år tidligere havde Gadegaard dekoreret kantinen i Damgaards gamle lokaler længere ned ad vejen, men denne gang fik kunstneren lov at indtage *hele* bygningen: Systuer, kontorer, gangarealer, kantine og toiletter skulle udsmykkes. Et 2.500 m² stort areal.

De næste tre år havde Gadegaard sin daglige gang på fabrikken. Han spiste frokost med sypigerne og fik husets håndværkere til at hjælpe sig med at male og konstruere. De byggede nye kontormøbler med skæve vinkler og skriveborde, der hang i wirer ned fra loftet. I 1960 stod fabrikken færdig. 'Den sorte fabrik' blev den kaldt. Udefra var bygningen som dyppet i sort maling, bortset fra vinduesrammerne, der var malet i forskellige klare kulører. Som et varsel om det farveorgie, der fyldte fabrikkens indre. Her bredte farverne sig overalt: Fra lofter, ned over vægge, hen over skriveborde, skabe og skuffer, på tværs af døre, vindueskarme og lamper. Midt i det hele sad fabrikkens syersker og administrationspersonale og udførte deres arbejde. Gadegaards kunstværk var ikke bare noget, de ansatte kunne kigge på – men noget, de var omgivet af. Et gennemført miljø. Farver alle vegne.

I januar 1964 bragte *Familie Journalen* en artikel om Gadegaards fabriksudsmykning. Her blev en af de ansatte, fru Urban Larsen, spurgt, hvordan hun trivedes i farveorgiet: "Den første dag var det jo, som om man havde stødt hovedet … på en regnbue! Nu synes jeg, det er pragtfuldt! Man bliver i godt humør, når man kommer om morgenen". Trods begejstringen kunne fru Larsen imidlertid ikke forestille sig at indrette sig med lige så mange farver derhjemme: "Uha, nej, hvad tror De dog, min mand ville sige …?!", svarede hun bestyrtet på journalistens spørgsmål. Ikke alle værdsatte dog Gade-

Billederne på denne og på følgende side giver et godt indtryk af omfanget af Gadegaards totaludsmykning af Anglifabrikken. Både kontorpersonale og sypiger måtte finde sig til rette i de pangfarvede omgivelser – og vænne sig til, at kunstneren gennem flere år var en fast del af huset med sin pensel og malerspand.

Foregående opslag og modstående side: Størstedelen af Gadegaards udsmykning på Aabenraa Statsskoles tidligere skolehjem er gået tabt. Forhallens enorme maleri findes ikke længere – men reliefferne i kantinen er bevaret. I dag hænger de dog i et andet lokale.

I en erindringsbog fortæller Aage Damgaards hustru, Bitten Damgaard, om Gadegaards udvendige udsmykning af 'den sorte fabrik': "Men da han så malede alle vinduerne i forskellige farver, således at et vindue kunne være i tre-fire forskellige farver, da blev der ramaskrig. En dag, Aage stod udenfor bygningen, kom en mand hen og skældte ham ud, fordi han havde vandaliseret Niels Krøjgaards smukke fabrik. Så spurgte Aage ham, om han aldrig havde prøvet at bygge. Joh, det havde han da. Om han så ikke vidste, at den slags altid bliver dyrere, end man havde forventet. Det forstod manden også. Så sagde Aage til ham: 'Kan du så også have forståelse for, at jeg må bruge mine malerrester?'. Senere kom manden tilbage og var i mellemtiden blevet begejstret for de kulørte vinduesrammer: 'Du Damgaard, vil
du love mig, at du aldrig nogen sinde maler de vinduer over?', sagde han."

gaards udsmykning, og det kradse, farverige univers må for nogle have været en anstrengende kulisse at arbejde i. Også selvom kunstneren på udvalgte steder forsøgte at tage hensyn til arbejdernes behov. Kantinen blev eksempelvis holdt i en mere afdæmpet tone. "Den halve time, de har fri, skal de ha fred", forklarede han i et interview i 1957.

Gadegaard arbejdede med den konkrete kunst. En kunst, der ikke skulle forestille eller kommentere noget, men som i stedet byggede på konkrete visuelle bestanddele: farve, linje og flade. Han sammenlignede sine værker med moderne jazzmusik. De skulle være musik for øjnene, sagde han. Gadegaard havde faktisk også ønsket, at Miles Davis' eksperimenterende og atonale jazz skulle strømme fra fabrikkens højttalere. Det modsatte arbejderne sig dog.

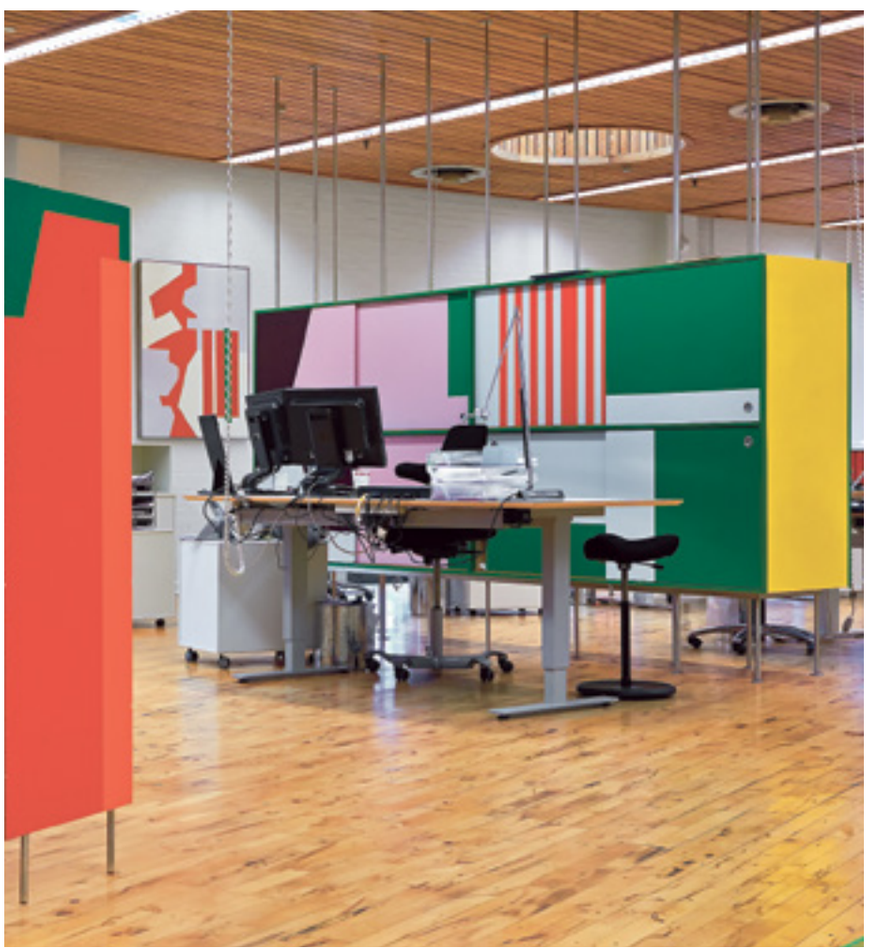
'Den sorte fabrik' blev allerede i 1965 for lille til den ekspanderende skjorteproduktion, og efter udflytningen til en ny cirkelformet fabrik udenfor byen gik Gadegaards udsmykning tabt. Kun ved at studere gamle fotografier, kan man for alvor forstå udsmykningens omfang. Og først når man tænker på, hvordan traditionelle fabrikker og arbejdspladser må have set ud i 1960'ernes Herning, forstår man radikaliteten af hans værk.

Da Gadegaard i 1957 tog imod opgaven at totaludsmykke Anglifabrikken, havde han begejstret proklameret: "Jeg skal faneme lave Danmarks største socialrealistiske maleri!" Ikke som kunsthistoriens socialrealistiske fremstillinger af svedende arbejdere. Men *socialt* fordi det skulle udspille sig i det arbejdende menneskes hverdag, hvor både mennesker og maskiner ville indgå i udsmykningens samlede komposition. Og *realistisk* fordi det skulle tage udgangspunkt i kunstens eget sprog: farver, linjer og flader. Intet forsøg på at være noget andet, ingen illusionistisk rumlighed. Gadegaard skabte både i Herning og i Aabenraa en konkret rumlighed: Maleri, der udfolder sig i rummet.

Herunder og følgende opslag: En del af det originale interiør fra 'den sorte fabrik' er i dag bevaret i designskolen TEKOs administrationsafdeling i Herning. Skolen havde efter Anglifabrikkens endelige lukning i 1973 overtaget den runde bygning, hvorefter Gadegaard udsmykkede en mindre del i slutningen af 1970'erne.

KASSE
CASH DESK

LAPP
675



07

Willy Ørskov
(1920–90)
Uden titel
1972–73
Skulpturgruppe i fire dele
Bemalet rustfrit stål
303 x 250 x 135 cm
100 x 75 x 75 cm
18 x 165 x 148 cm
100 x 655 x 118 cm
Stadsbiblioteket
Lyngby Hovedgade 28
2800 Kgs. Lyngby

”Sjældent, om overhovedet, har man i de senere år stået i et nyt, større udendørs rum med et skulpturelt komsammen, hvor former og farver lever i et så tvangfrit og festligt lag som her.” Kunstanmelder Ejgil Nikolajsen, *Berlingske Tidende*, september 1973

En langstrakt skulptur skifter farve fra mørkeblå til grøn, orange, gul, lilla, grøn og lyseblå, mens den ormer sig afsted hen over pladsen. Med sit lineære, rytmiske forløb minder den lidt om et skævt gelænder. Den leder os på vej mod tre andre skulpturer, før den selv afsluttes i en mørkegrøn klods, et punktum. Eller måske nærmere et komma, for klodsen strækker sig en smule, som om den forsøger at fortsætte skulpturens lette, legende bevægelse lidt endnu.

Værket indgår i en udsmykning i fire dele skabt af Willy Ørskov i starten af 1970’erne. Den står foran børnebiblioteket på Stadsbiblioteket i Lyngby på en terrasse, der oprindeligt var væsentligt bredere end i dag. Bygningens arkitekter Tyge Holm og Flemming Grut havde ønsket, at der blev opstillet nogle skulpturer, ”der på naturlig måde kunne indgå i den oplevelse af æstetisk art, som de besøgende forhåbentlig vil få, når de færdes på arealet omkring bygningen.”

Udsmykningens tre mindste skulpturer er farvestrålende og legende i deres udtryk. De står i kontrast til den fjerde: En stor, hvid skulptur, der står for enden af pladsen som et rumligt tegn. Den har et let udtryk, selvom den består af 800 kg stål. Trods den hvide skulpturs monumentale størrelse er den firdelte skulpturgruppe i sin helhed antimonumental. Værkerne er spredt ud over pladsen. I venstre side står en kompakt rød skulptur med farvestrålende udvækster. En svirreflue undersøger den, som var det en stor blomsteropsats. Skråt overfor ligger et gult plateau fladt på jorden. En firkantet ø. Tre organiske former er udhulet i den, og hullerne er malet i en klar blå farve. Når solen lyser skarpt, kastes kantens skygge ned i det blå og danner mørkere blåtoner.

I stedet for et samlet monument har Ørskov skabt et skulpturelt forløb, en bevægelse hen over terrassen. Skulpturerne er ikke hævet op på sokler, men står fladt på fliserne. De befinder sig nede i det hverdagslige rum ved siden af os, sammen med os. Med sine skæve vinkler, organiske former og stærke farver giver udsmykningen bygningens rette linjer og gråsorte toner modspil. Skulpturerne indbyder til leg, bevægelse og berøring: Kravl under, træd op, kig ned, løb omkring, tag fat!

Ud over at arbejde i klassiske skulpturmaterialer som bronze, marmor og jern, var Ørskov også optaget af at eksperimentere med nye materialer. Han lavede skulpturer af billige hverdagsting som gummi og plastik – og endda noget så uhåndgribeligt som luft. I næsten 20 år arbejdede han med sine såkaldt pneumatiske skulpturer: Cylindriske former af gummistof, som fyldes med luft, til de står ranke foran os. Nogle med indsnøringer, klemmer eller knuder. Nogle med farvede partier. Nogle næsten arkitektoniske i skala, andre i menneskelig størrelse. De pneumatiske skulpturer forholder sig til tid og proces. I modsætning til traditionelle skulpturer rummer de et forløb, en cyklus: De pustes op, de rejser sig, de står, luften lukkes ud, og de synker sammen. De påvirkes af deres omgivelser, reagerer på forandringer i lufttryk og temperatur og finder aldrig en endegyldig form. Falder temperaturen i lokalet, mindskes lufttrykket i skulpturerne, og de svajer lidt eller falder en smule sammen.

Willy Ørskov var også teoretiker og udgav flere vægtige bidrag til dansk skulpturteori. Ørskovs teoretiske og praktiske virke foregik sideløbende og påvirkede gensidigt hinanden. I bogen *Den åbne skulptur og udvendighedens æstetik* fra 1987 beskriver han en ny form for skulptur, der udvikles i 1960'erne. En skulptur, der ikke er figurativ og altså ikke afbilder genkendelige detaljer fra den omkringliggende verden. En skulptur, der ikke tager afsæt i symboler, historier eller i kunstnerens sjæleliv. En skulptur, som ikke *forestiller* noget, men som bare *fremstiller*, stiller sig frem som form, farve og forløb. Ørskov beskriver, hvordan den åbne skulptur "træder ud af det optisk-illusionistiske billedrum og ind i det fysiologiske rum, sanserummet, kropsrummet. I stedet for

Stor pneumatisk skulptur ved kunstnerens hus på Bogø i 1969.

De pneumatiske skulpturer er skrøbelige og vises kun sjældent, men i 2012 kunne man på Sorø Kunstmuseum se en stor del af dem på udstillingen *Bøjninger*. I sin bog *Objekterne* har Ørskov beskrevet disse oppustelige skulpturers tidslige pointe: "Tidspunktet for rejsning såvel som tidspunktet for fald ligger billedlig talt indenfor horisonten. Og disse to tidspunkter tilsammen rejser en parentes – et tidsrum – indenfor hvilket objektet 'finder sted'."

I 1968 udstillede Willy Ørskov på Det Danske Hus i Paris, og den store hvidlakerede aluminiumsskulptur *Væg med udløbere* fra samme år fik en prominent placering på Champs-Élysées. Skulpturen tilhører i dag Statens Museum for Kunst.

Modstående side:

Willy Ørskov udfordrede skulpturbegrebet både i teori og praksis. I videnskabsfilosofiske vendinger og med diagrammer, der kunne ligne noget fra en matematikbog, argumenterer han omhyggeligt for sine pointer, som det fx ses i det viste bogopslag.

Nederst: På billedet fra 1973 kan man se, hvordan skulpturerne ved børnebiblioteket oprindeligt var placeret på terrassen, der dengang var væsentligt bredere end i dag.

som tidligere at afbilde menneskekroppen eller referere til den som struktur i en billedrumlig opbygning, bliver skulpturen nu kroppens modpart og modspiller." Ørskov argumenterer for, at den åbne skulptur er åben overfor enhver betragters egen fortolkning og derfor ikke kræver en titel, en 'nøgle'. Som skulpturerne ved Stadsbiblioteket i Lyngby: Selvom de måske nok kan være svære at forstå – hvad forestiller de? Hvad vil de der? – er pointen netop, at der ikke er noget at forstå. De skal ikke aflæses, tolkes eller bruges en på bestemt måde. Ørskov har derimod ønsket at skabe et åbent skulpturelt forløb, som vi hver især kan forholde os til på vores egen måde.

II

II

Lise Skytte Jakobsen

Hvad enhver borgmester bør vide om kunst i det offentlige rum

Om forandringer i kunstværkets status og publikums rolle siden 1964

"I virkeligheden er der ikke noget, der hedder kunst. Der er bare kunstnere. (...) Der er ikke noget ondt i at kalde alt det, de har lavet, for kunst, når vi bare husker, at ordet betyder noget meget forskelligt til forskellige tider og på forskellige steder." E.H. Gombrich: *Kunstens historie*, 1989 (1950, s. 3)

Elevatorkunst – fra objekt til begivenhed

I Jylland, foran Holstebros gamle rådhus kan man hver dag kl. 10 opleve et forunderligt syn. Fra en åbning i brostenene skyder en tynd kvindeskikkelse sig op. Hun siger ikke noget, men dagen lang står hun på sin lille vogn og lader sig bese og beundre. Kl. 21 forsvinder hun igen ned i dybet, hvor hun tilbringer natten i fred for mørkemænd og tyveknægte. Dengang hun var ung, kom byens borgere med madpakker til hende, så hun kunne få lidt huld. Nu har de fleste accepteret, at sådan ser *hun* altså ud. På YouTube kan man se, at der indimellem er nogen, der ligefrem klapper ad hende, når hun gør sin daglige entré.

Det er ellers ikke almindeligt at klappe ad billedkunst i det offentlige rum, og den omtalte dame, der går under kælenavnet 'Maren', er netop en skulptur, *Kvinde på kærre* (1942-63), af den schweiziske skulptør Alberto Giacometti. Men Holstebros kunstneriske vartegn er heller ikke helt almindeligt. Behovet for med tiden at passe ekstra godt på skulpturen har blandt andet forandret oplevelsen af figuren på en måde, der svarer til en generel udvikling i kunstbegrebet fra midten af 1960'erne til 2014. Fra Giacomettis skulptur blev stillet op i 1965 til i dag, hvor hun er udstyret med elevator og besøgstid.[1] Det er en udvikling, der overordnet går fra opfattelsen af

kunstværket som en statisk udsmykning til en 'begivenhed', der finder sted i et samspil med publikum. Samtidig markerer årstallene en periode i kunsthistorien, hvor installationskunst og performancekunst har holdt deres indtog. Erfaringerne fra disse handlingsorienterede kunstformer har på afgørende vis påvirket den måde, hvorpå kunstnere nu ofte arbejder med relationen mellem kunstværk, sted og publikum. Det er derfor sigende, at det nye kunstneriske vartegn i Aarhus på toppen af kunstmuseet ARoS ikke blot er en genstand, man kan gå rundt *om*, men en mangefarvet udkigspost, publikum går rundt *i*. Den dansk-islandske kunstner bag *Your rainbow panorama* (2006-11), Olafur Eliasson, har i mange sammenhænge gentaget sit mantra om at lave kunst, hvor folk "ser sig selv sanse". I Eliassons regnbue får man så at sige et filter for øjnene, så man bliver meget bevidst om, at Aarhus opleves *gennem* noget. Byen er med andre ord iscenesat.

Samtidskunstprojekter til det offentlige rum anno 2014 bliver således sjældent blot udtænkt som smukke objekter, men også som virkningsfuld scenografi, der lægger op til, at livet leves, ikke bare omkring kunstværket, men *med* det og *i* det. Kunstnere arbejder generelt meget bevidst med aktivt at skabe forbindelses- og måske forundringslinjer mellem det sted, den geografi og den kulturhistorie, hvor værket er tænkt til, og de mennesker, der bruger kunsten.

I Ringe på Midtfyn har man diskuteret planerne for et nyt kunstværk, som alle håber kan blive et tilløbsstykke og vartegn for byen. Arkitekt og kunstner Poul Ingemann, som Statens Kunstfond har udpeget til projektet, har foreslået en 60 meter lang 'bænk' i hvid beton, der skal stå ved Ringe Sø.[2] Som man kan se i skitseforslaget, er bænken delvist opdelt i overdækkede nicher, der understreger dens karakter af at være scenografi for folks møde med stedet, hinanden og naturen. Der er tale om en form for iscenesættelse, hvor det samlede anlægs udformning gør én bevidst om, at man ikke blot går i ét med omgivelserne, men iagttager verden fra en position. Ens blik og tilstedeværelse er på den vis 'medieret'. Lige som udsigten fra regnbuen i Aarhus.

Det er imidlertid ikke kun værkerne, der ændrer sig. Også vores forudsætninger for at opleve kunst i det offentlige rum er under konstant forandring. Kunstværker betyder ikke det samme for alle mennesker til alle tider, lige som en del af de kunstneriske betingelser for at lave kunst er meget forskellige fra 1964 til 2014. At rose et kunstnerisk udtryk for at være 'tidløst' eller 'eviggyldigt' er derfor noget vrøvl. Kunstværker er påvirket af såvel den tid og de betingelser, hvorunder de er skabt, såvel som af den situation, hvori de opleves.

'Maren' i Holstebro er ikke blot forandret, fordi Giacomettis værker med tiden er blevet milliondyre investeringsobjekter, og hun derfor må have 'cab-in' til natten, men også fordi man filmer hende, viser resultatet på YouTube, Instagram og Snapchat eller laver en loge i hendes navn og skriver et musikstykke til hendes ære.[3] Hun er med sin på én gang solide og skrøbelige fremtoning ikke blot et sindbillede på et grundlæggende menneskeligt eksistensvilkår – som er et klassisk bud på fortolkningen af Giacomettis karakteristiske figurer.

Alberto Giacometti:
Kvinde på kærre, 1942-63
Holstebro Rådhus

Olafur Eliasson:
Your rainbow panorama, 2006-11
ARoS Aarhus Kunstmuseum

Kvinde på kærre er også et værk, der er kommet til at symbolisere en række væsentlige omvæltninger i de seneste 50 års toneangivende kunstteoretiske positioner og ikke mindst i billedkunstens mulighed for at spille en rolle i borgernes liv. Det gælder for billedkunst generelt, når vi møder den privat eller på udstillinger, men måske især for de ambitioner, der præger brugen af kunst i samfundets mere eller mindre fælles rum, hvor inventaret ikke besluttes af den enkelte, men ofte er resultatet af beslutningstagere, byplanlæggere, donatorer, kunstnere, rådgivere og borgmestres forenede kræfter, kunstsmag og kompromiser.

Udviklingen fra primært at forstå og bruge kunst alene som et objekt, der vækker til eftertanke og visuel fornøjelse og til at blive opfattet som udgangspunkt for en handling, noget der finder sted, er fra et kunsthistorisk synspunkt helt centralt for fortællingen om de seneste 50 års diskussioner om, hvad kunst kan og skal. Der er imidlertid også mange andre vigtige begreber og diskussioner at holde sig for øje, når man engagerer sig i, hvad man som individ og som samfund kan bruge kunst til. Med bevægelsen fra objekt til begivenhed som overordnet ramme vil artiklen her præsentere en række af disse positioner. Det sker først og fremmest med udgangspunkt i analyser af konkrete kunstværker og udsmykningsprojekter og kun i mindre grad som præsentation af udvalgte kunstteorier. Teksten er koncentreret om skulpturelle værker i det offentlige rum i Danmark, men tager afstikkere til andre genrer i ind- og udland.

Negative monumenter – mindesmærker og magt

En del af kunstens funktion i det offentlige rum har altid været at agere mindesmærke. Opførelsen af monumenter til ære og erindring for samtidige og fremtidige generationer om beundringsværdige personer eller ubærlige begivenheder er imidlertid en ganske særlig udfordring i et moderne demokrati. For hvor der skabes monumenter, udøves der magt. Det gjaldt, dengang enevældskonger fejrede sig selv med en rytterstatue, men det gælder også i en globaliseret samtid, fx når ofrene for terroraktioner skal mindes. At opstille monumenter handler om mere og andet end at erindre om fortiden. Det drejer sig i lige så høj grad om at ville fastholde et bestemt billede af historien, som vil præge fremtiden i forhold til, hvad der har værdi – og hvad der skal glemmes. Det at lave kulturelle vidnesbyrd hænger nøje sammen med aktivt at give indtryk af en kulturel selvforståelse.[4]

I Norge har man valgt at mindes massakren på øen Utøya ved et kunstnerisk monument, der meget tidstypisk illustrerer behovet for at kunne markere uden at ville dominere. Den norske stats fagudvalg for kunst i det offentlige rum har udpeget den svenske kunstner Jonas Dahlbergs projekt, hvis mest markante træk er at gennemskære en landtange overfor Utøya ved at fjerne 1.000 kubikmeter sten. Herved skabes et åbent 'sår' i landskabet, og der opstår en sigtelinje og et udsigtspunkt fra fastlandet til øen. Projektet blev valgt blandt 300 indkomne forslag, og det diskuteres livligt – blandt andet i blogs og på sociale medier – om det er det rigtige valg, og hvem det egentlig er, man ærer og mindes ved en sådan monumental markering. For indgrebet *er* monumentalt, selvom der

Jonas Dahlberg:
Skitse til monument ved
Utøya, Norge, 2014

Michael Heizer:
Double Negative, 1969-70
Nevada-ørkenen

er tale om, hvad man kunne kalde et 'negativt monument', idet noget er fjernet fremfor at være tilføjet. Og værket overholder absolut, hvad der er blevet kaldt "monumentets logik". Ifølge denne logik kan man definere et monument som en "forankrende repræsentation (…), der hører til på et bestemt sted og taler i et symbolsk sprog om dette steds betydning eller brug."[5] Fremfor at 'sætte en sten' er tanken ved Utøya så sige at fjerne et bjerg og dermed alligevel skabe en stedsmarkering, som vil blive tragediens officielle visuelle identitet.

I New York har der efter 11. september ligeledes været heftig debat om, hvordan stedet for terroraktionen i 2001 skulle markeres. I 2011 åbnede *9/11 Memorial*, designet af arkitekterne Michael Arad og Peter Walker and Partners, som i lighed med det endnu ikke realiserede Utøya-mindesmærke er et 'negativt monument'. Det består af to huller i jorden i form af kæmpe vandbassiner, placeret hvor tvillingetårnene stod.

Både i New York og ved Utøya har beslutningstagerne valgt kunstneriske projekter, der står i gæld til den amerikanske tradition for 'land art' (eller 'earth art'/jordkunst), som voksede frem i slutningen af 1960'erne og i løbet af 1970'erne. Der var ikke tale om en fast gruppe med et særligt manifest, men om en række kunstnere, der foretog forskellige 'indgreb' i landskabet og udforskede brugen af naturlige materialer, fx jord, sand og klipper, i både indendørs og udendørs projekter. Fx ved som den amerikanske kunstner Walter De Maria at dække gulvet i en stor New Yorker-lejlighed med 56 cm jord (*The New York Earth Room*, 1977). I USA var det dog ikke mindst landets kæmpe vidder og ørkenområder, der blev undersøgt som kunstnerisk terræn. Land art-kunstneren Michael Heizers værk *Double Negative* fra 1969-70, består således af to lange render gravet hen over en kløft i en vanskeligt tilgængelig del af Nevada-ørkenen. Heizer citeres i forbindelse med *Double Negative* ofte for udsagnet: "Der er ingenting, men det er stadig en skulptur."[6] Heizer understreger med andre ord, at det 457 meter lange, 15,2 meter dybe og 9,1 meter brede hul ganske vist består af luft, men samtidig kræver opmærksomhed som kunst. Der er i princippet 'ingenting', men noget har fundet sted. Der er sket en markering, som ændrer vores oplevelse af landskabet og – hvis man vover sig helt derud – også iværksætter en form for udmåling af ens egen krop. Det vil sige, at det ikke længere kun er landskabet i form af himlen, jorden og horisontlinjen, der udgør den skala, som ens krop og sanseapparat måles op mod – i forhold til fx størrelse og tid. Med disse markante udhulninger er landskabet simpelthen tilført et ekstra målestoksforhold – som havde nogen taget en kæmpe bid af jorden.

Anledningerne til planerne for Utøya-mindesmærket og udformningen af de store vandbassiner på 'ground zero' i New York adskiller sig naturligvis voldsomt fra Heizers kunstneriske eksperimenter i ørkenen. *Double Negative* illustrerer imidlertid effektivt fraværets skulpturelle værdi. Og både i New York og i Norge har de demokratisk valgte magthavere brug for et kunstnerisk 'ingenting', der afmærker et sted, men netop ikke markerer et endepunkt. De to steders 'statuer' bliver i en vis forstand de besøgende, der går omkring som levende, sansende modsvar til den død og tragedie, som det aktuelt er så vanskeligt at lave billeder af.

Stedsspecifikke ambitioner i tid og rum

Når et kunstværk skabes som et bevidst mindesmærke, vil der ofte være tale om en meget statisk, geografisk udpegning af stedet i datid: 'Det var her, det skete', siger kunstværket. Man skal være opmærksom på, at denne form for stedsbevidsthed adskiller sig fra den udbredte ambition hos samtidskunstnere om at arbejde *stedsspecifikt*. Her samler interessen sig ofte om, at 'det er her, det finder sted' – det vil sige, at der arbejdes med en varig aktualisering af stedet. Når det gælder kunst i det offentlige rum, er der ofte tale om et vigtigt spil mellem virkemidlerne 'integration' og 'intervention'. Skal kunsten *falde ind* eller *gribe ind* i stedet.[7]

En af de danske kunstnere, der konsekvent arbejder med konkrete steder i forlængelse af land art-traditionens fortolkninger af landskaber og brug af naturmaterialer, er den danske billedkunstner Marianne Jørgensen. I det midlertidige kunstprojekt *love alley* (2007-11) skabte hun en miniaturebebyggelse på en mark i Viby J syd for Aarhus. Hun samarbejdede med en lang række kunstnere, arkitekter, digtere, opfindere, forfattere og andre faggrupper, som blev 'parcelister' i hendes monumental-entreprise. Som alternativ til hvordan traditionelle nybyggerkvarterer opstår, eksperimenterede de med at udvikle anderledes oplevelser af det sted, man bor. Fx var 'vejnettet' i minibyen bestemt af bogstaverne i navnet 'love alley', der først var sprængt ind i jorden og dernæst asfalteret. Siden har mere traditionel byplanlægning indhentet stedet, der i dag er udlagt som idrætsanlæg.

Nær motorvejsafkørsel 75 ved Esbjerg kan man opleve en helt anderledes monumental udformning af et sted. Her har billedkunstner Eva Koch og landskabsarkitekt og kunstner Steen Høyer udtænkt værket *Lyshøjen* (1995-2001), der ikke mindst består af 800.000 kubikmeter tiloversbleven jord fra motorvejsbyggeriet. I den 280 meter brede cirkelrunde og græsdækkede jordhøj er der indlagt 19 lyskupler, der aktiveres af de biler, der kører forbi. Altså en interaktiv kæmpehøj, der kombinerer land art og moderne teknologi med et visuelt udtryk, vi kender fra dansk bronzealders gravhøje. Projektet inkluderer også forskellig beplantning samt en lang, lige jordvold, der minder om et gammelt forsvarsanlæg. Jordvolden er med til at indramme højen og dermed skabe en intensitet omkring stedet og i folks opmærksomhed, som ellers kan være vanskelig at opnå med de størrelsesforhold, der er på spil her. Det er et værk, der giver et bud på, hvad en 'naturlig' motorvejsskala kan være, og hvilke oplevelser af tid og rum man kan berige travle bilister med. Det sker blandt andet i form af 'blinkende lygter' og et formsprog, der vedkender sig fortidens måde at markere et menneskes grav på eller en slægts sidste sted.

I den anden ende af Jylland, på Skagen Skipperskole, har kunstnergruppen AVPD (bestående af Aslak Vibæk og Peter Døssing) i 2011-13 lavet tre værker, der specifikt tager udgangspunkt i stedets betingelser, selvforståelse og historie, men uden at standse tiden og insistere på monumentet. *Light Tower* og *Time Light* inddrager fx lysets skiften over Skagen. Det 13 meter høje *Light Tower* består således af mange små kamre af glas, der på forskellig vis reflekterer dagslyset. *Time Light* er derimod et stykke digital teknologi, som

Marianne Jørgensen:
love alley, 2007-11
Viby J.

Eva Koch
og Steen Høyer:
Lyshøjen, 1995-2001
Motorvejsafkørsel 75
ved Esbjerg

transmitterer data fra en lyssensor placeret på et stort Mærsk-skib, der sejler på den anden side af jorden, til to lyspaneler monteret indendørs på skolen. Dermed mødes det 'naturlige' Skagenslys i rummene med lyset fra de fjerne himmelstrøg og andre tidszoner. Det betyder, at dele af skipperskolens moderne glasarkitektur om aftenen tændes af et lys, der hører en anden tid og et andet sted til. Det fysiske udtryk er stramt og kontrolleret, men konceptet giver anledning til en perceptionsmæssig rutsjetur, hvor ens erfaringer med, hvordan faktorerne tid og rum hænger sammen med inde og ude, her og dér, bliver rusket af lokale og fjerne vejrguder.[8]

Spredning

AVPDs samlede skipperskole-udsmykning er desuden karakteriseret ved at *sprede* oplevelser og 'lysrefleksioner' rundt i og omkring arkitekturen. Beskueren bliver altså også engageret ved at skulle bevæge sig rundt i et 'spredt' værk. Det er en strategi, hvorfra der kan trækkes forskellige tråde tilbage i skulpturhistorien, fx til en række antimonumentale værker, som i en dansk sammenhæng dukkede op fra midten af 1960'erne. Det skete blandt andet i regi af Den Eksperimenterende Kunstskole (Eks-skolen), der opstod som et kunstnerdrevet modsvar til landets etablerede Kongelige Kunstakademi. Her arbejdede en række senere fremtrædende danske kunstnere som Bjørn Nørgaard, Lene Adler Petersen, Per Kirkeby og Poul Gernes med forskelligt afsæt – fra politiske manifestationer til flygtige kunstneriske eksperimenter og happenings – på tværs af medier og kunstarter. I 1966 lavede Bjørn Nørgaard fx sin første såkaldt "skulpturelle demonstration" i form af en happening, hvor han støbte sine fødder ind i

gips i to skotøjsæsker, hvorpå han forsøgte at gå med dem.[9] Det vigtigste i denne absurde handling er ikke at lave skulpturer, men at undersøge, hvad Nørgaard kaldte "sagforhold". Det er for så vidt meget nøgterne – og meget nørdede – iscenesættelser af helt konkrete relationer mellem den, der udfører handlingen, det valgte materiale (fx gips og papkasse) og så det sted, det foregår, og den tid, det tager. Det er en måde at rette en ekstrem opmærksom mod verden. Med "skulpturelle demonstrationer" gælder det den håndgribelige, fysiske verden og i andre projekter snarere den politiske.

Den skrøbelighed og midlertidighed, der karakteriser dele af den mere eksperimenterende og procesorienterede kunst, betyder, at den sjældnere finder vej til det offentlige rum. Et godt eksempel på et værk, der opfordrer til en beslægtet opmærksomhed overfor nye relationer mellem objekter, upræntiøse materialer og det levede liv, er imidlertid skulptøren Ib Braases udsmykning i Dansk Centralbibliotek i Flensborg, *Atelier mellem grænser* fra 1989. Og et indendørs eksempel på denne 'spredte' tilgang til det skulpturelle arbejde er Martin Erik Andersens skulpturelle indgreb *www.viborg-badgastein-turkmenistan.dk/kontrapost* (2010-11) på Hald Hovedgaard ved Viborg, der indeholder strik, en slags stumtjener, et 3D-print, beplantning og en hjemmeside. Både i Ib Braases og Martin Erik Andersens værker bliver beskueren sat på arbejde, fordi der ikke er én samlet form, ikke ét billede. Der er derimod mange materialer, former og muligheder for den enkelte beskuer til selv at skabe relationer mellem objekterne og dermed mange mulige møder med kunstværket. Værkerne

'presser' omhyggeligt beskueren til at overveje uvante materialesammenstød, farvekombinationer og ord. Som Braases titel antyder, præsenterer han et sted, der ligger *mellem grænser* – og det må næsten per definition være ukendt land.

Den danske kunstner og farveentusiast Kasper Heibergs værker er også præget af en særlig skrøbelighed, fordi han skabte skulpturelle rum i form af farve, der med tiden forgår i vejr og vind. Han kunne finde på at grave en masse bemalede pæle ned i jorden, så de nøgne stammer udgjorde en større farveskov. Beskueren kunne betragte herlighederne udefra eller gå på opdagelse inde mellem pælene. Afhængigt af beskuerens aktive medvirken iscenesatte han hermed på én gang forfinede og ganske enkle vekselvirkninger mellem farve- og formoplevelser. Sådan gjorde han det i 1967 i Aarhus i værket *Miljø*, der ikke eksisterer mere. Men det at placere beskueren *i farven* og 'sprede' oplevelsen i stationer, der kun kan erfares over tid og gennem bevægelse, var en ambition, Heiberg arbejdede videre med, da han senere fik til opgave at udsmykke Skjoldhøjkollegiet udenfor Aarhus.[10]

Selvom der er himmelvid forskel på Kasper Heibergs enkle materialer og Olafur Eliassons spektakulære installationer, synes der at være en rød tråd mellem Heibergs skov af farvede pæle og Eliassons regnbue på toppen af ARoS. En slags fælles ambition om at lave værker, man kan meget andet end kigge på. Det er kunst, der skubber beskueren til i særlig grad at være det punkt, hvor sansningen af rum, farver, former, tid og forstyrrende elementer mødes i en særlig sammensmeltning.

Objektet i bevægelse

Det øgede fokus på kunstværket som handling og beskueren som deltager er også blevet kaldt 'den performative vending'. Det performative element – det at noget finder sted, at der ageres – kan både karakterisere kunstværket, men også selve oplevelsen af det. Det er altså ikke alene performances, happenings og lignende, man kan opfatte som performative, men også stillestående objekter og skulpturer kan opleves som aktører på en scene. Det er netop pointen i den amerikanske kunstkritiker Michael Frieds indflydelsesrige tekst "Art and Objecthood" (Kunst og tingslighed) fra 1967. Fried beskrev den dengang helt nye minimalistiske kunst som en særlig teatergenre. Han opdagede blandt andet, at den måde, vi oplever teater på, nemlig som tilskuere til skuespillere, der agerer i et bestemt rum over tid, også kunne karakterisere hans oplevelse af minimalismens store, hule geometriske skulpturer. Derfor kaldte Michael Fried denne kunst for 'teatralsk', og hans karakteristik har haft en enorm indflydelse på udviklingen af forestillingerne om kunst som noget, der finder sted i mødet med en beskuer.[11]

Mellem banelegemerne på Fredericia Banegård kan togpassagerer opleve Gunnar Aagaard Andersens fire stålskulpturer *Interferenser* (1970-72), hvis enkle formsprog også vidner om den minimalistiske skulpturtradition. De store cirkulære former af stålbånd og de røde kvadrater er måske nogle af de skulpturer i Danmark, der hver dag ses af flest mennesker. Togpassagerer føres forbi i en lind strøm og kan i korte øjeblikke opleve, hvordan kombinationen af skulpturer-

Gunnar Aagaard Andersen:
Interferenser, 1970-72
Fredericia Banegård

Modstående side:

Martin Erik Andersen:
www.viborg-badgastein-turkmenistan.dk/kontrapost, 2011
Hald Hovedgaard ved Viborg

Ib Braase:
Atelier mellem grænser, 1989
Dansk Centralbibliotek i Flensborg

Erwin Wurm:
One Minute Sculpture, 1997

Ib Geertsen:
Siddeskulptur, 1988
Vennelystparken i Aarhus

Modstående side:

Jeppe Hein:
Modified Social Benches, 2005–
Her udstillet i Helsinki i 2008

Karoline H. Larsen:
Kropsskilte (Måge Dyk), 2012
Holbæk Strandpark

nes omhyggeligt gentagne former og mellemrum samt det kørende tog, man selv sidder i, får Aagaard Andersens værk til at 'bevæge sig' og danne flygtige billeder, der lægger sig til togrejsens rytme. Skulpturerne står stille, men lægger i høj grad op til bevægelse ved at gøre den forbipasserendes mobilitet til et tema. Man deltager i værket alene ved at være på vej fra et sted til et andet.

Mange kunstværker i det offentlige rum fungerer som nævnt tidligere som markører af et sted og derfor også ofte som mødesteder for mennesker. Nogle værker opfordrer til, at man slår sig ned, således at stedet bliver et statisk punkt, hvorfra man oplever verden. Andre er derimod lavet til at skabe bevægelse. Aagaard Andersens skulpturer i Fredericia bliver sat i svingninger i kraft af de forbipasserende tog. De bliver en slags omvendt mobile, hvor det er verden og ikke værket, der bevæger sig. Kunstneren Ib Geertsen er kendt for sine store og små mobiler i bemalet jern, som fx den seks meter høje *Tegning i luft* (1989). Færre kender måske Geertsens *Siddeskulptur* (1988) i granit, der bestemt ikke svæver, men meget solidt tager imod forbipasserendes hop, spring og balancegang – samt sidden – i Vennelystparken i Aarhus. Med sin paddehattestruktur er det absolut et møbel, der opfordrer til bevægelse – skulpturen er så at sige en sokkel for levende, mobile kroppe.

En endnu mere skærpet opfordring til kropslig deltagelse karakteriserer Jeppe Heins hvide bænke *Modified Social Benches* (2005-) der typisk er udformet så de umuliggør almindelig sidden-ned. I stedet får de deltagerne til at indtage stillin-

ger, som de måske aldrig har befundet sig i før – i hvert fald ikke et sted, hvor andre kigger med. Heins bænke findes i mange variationer, der næsten alle kan få smilet frem hos både dem, der indleder nærkontakt med objekterne og de, der ser til i forbifarten. Humor er ellers ikke nødvendigvis en fast ingrediens i størsteparten af de kunstværker, vi møder i det fri. Men hvis den korteste vej mellem to mennesker er et smil, så gælder det måske også for afstanden mellem kunstværk og beskuer. Særligt hvis det kunstværks vigtigste ærinde er at få en deltager i bevægelse og dermed give anledning til en helt konkret, fysisk handling, man ellers ikke havde drømt om.

I Holbæk Strandpark kan man også få inspiration til gakket kropskunst. Inspireret af dyr og natur i parken opfordrer Karoline H. Larsens *Kropsskilte* (2012) folk til at indtage positioner som fx 'Måge Dyk' eller 'Fjordreje Kys'. Skiltene og de tilhørende foldere er i sig selv underholdende, men lægger altså ikke mindst op til, at parkens besøgende agerer en slags 'øjebliks-skulpturer'. Den østrigske kunstner Erwin Wurm er blevet kendt for noget lignende med sine *One Minute Sculptures*, hvor han selv eller andre bruger et hverdagsobjekt til at indtage en usædvanlig positur i ét minut. Fx ved at stå på hovedet med en stol eller balancere sin krop på appelsiner.

Wurms midlertidige 'skulpturer' foreviges ofte i form af fotografier, og måske tager man også billeder af hinandens 'Måge Dyk' i Holbæk Strandpark. Karoline H. Larsen arbejder med et begreb, hun kalder 'Creative Actions', og laver blandt andet performances i det offentlige rum, hvor hun involverer enkeltpersoner eller større grupper. Med *Kropsskilte* får parkens

gæster en humoristisk invitation til selv at 'performe' og måske holde udkig efter andre, der har vovet sig ud i et 'Blishane Bask' eller er i gang med at opfinde nye dyriske bevægelsesmønstre.

Peter Rindal og kunsten i virkeligheden

Et fremragende sort-hvid fotografi fra 1966 viser et skelsættende møde i dansk kunsthistorie og kulturpolitik mellem menneske og moderne skulptur. En mand er skubbet helt ud mod billedets højre kant, uden at han dog er trængt. Han befinder sig i en kompliceret position: Benene over kors, hovedet hviler på hånden som tegn på tænksomhed, og hans blik skæver ind i billedet, der domineres af en abstrakt skulptur i flere dele. Han er på sin vis tydelig realistisk med et væld af detaljer: Den komplekse positur, sideblikket, hændernes positioner, jakkesættet med de mange folder – både de pressede og de andre – og de fint pudsede snøresko i markant forkortning på vej helt ud i billedets forgrund.

Kunstværket, som fylder det meste af billedfladen, er på sin side mere enkelt. Det består af seks mindre, kubiske former. Et par af dem er vandrette i deres orientering, sådan som pladen de står på, men de fleste er 'oprejste'. Fotografiet afslører, at de firkantede skulpturer består af sammensatte metalplader, snarere end helstøbt bronze. Her er dog ikke (som hos de amerikanske minimalister) tale om helt ensformede og skarptkantede 'kasser'. Disse her er mere upræcise og har et organisk præg over sig med synlige sammenføjninger, som giver én mindelser om former og folder i det tænksomme jakkesæt. Skulpturen forekommer med andre ord at være i dialog med mandens fremtoning. Hver især læner de ru metalformer sig frem mod eller viger lidt tilbage for ham.

Kender man historien bag billedet, er man imidlertid tilbøjelig til at overse denne fornemmelse af samklang mellem menneske og kunstværk. For i virkeligheden er der tale om en gengivelse af et møde mellem to af nyere dansk kunsthistories mest uforenelige stridsparter. Skulpturen er Peter Bonnéns *Uden titel (Skulptur i seks dele)* fra 1965, og et udtryk for et af datidens mest moderne kunstudtryk – abstrakt skulptur i metal. De seks kuber udgjorde et modelforslag til en større udsmykning i det offentlige rum og var indkøbt af det nyetablerede Statens Kunstfond. Manden er Peter Rindal, lagerforvalteren fra Kolding, som påtog sig opgaven at være talerør for en bred folkelig kritik af alt, hvad Bonnéns skulpturer stod for: deres kunstneriske udtryk, deres kulturpolitiske ophav og ikke mindst deres økonomiske forudsætning.

Da Rindal førte sit korstog mod statsstøttet kunst, var modsætningen mellem abstraktion og kunst, der 'ligner', højpolariseret. Der var simpelthen tale om et modsætningsforhold, man kunne føre krig over. Det er der ikke længere. At placere en abstrakt skulptur på torvet i sin by er på ingen måde en garanti for et progressivt kunstvalg – eller det modsatte. Kunstens forbindelse til virkeligheden er langt mere speget, end om værket har genkendelige former eller ej.

I Peter Rindals virkelighed var – ikke mindst abstrakt og dermed elitær og uforståelig – kunst et privat anliggende, der ikke burde påvirke almindelige borgeres skatteprocent. Med

Peter Rindal i selskab med Peter Bonnéns værk *Uden titel (skulptur i seks dele)* fra 1965.

Peter Land:
Scenarie, 2008
Albertslund Station

dét kulturpolitiske afsæt har ethvert offentligt støttet kunstværk potentiale til at blive en provokation. Simpelthen fordi værket symboliserer, at nogen her har haft magt til at påtvinge fællesskabet en kunstoplevelse, som, i Rindals verdensbillede, burde forblive et privat valg. Grænsen mellem, hvad der opfattes som henholdsvis privat og offentligt, er imidlertid også et centralt emne for mange samtidskunstnere, hvilket eksempelvis kommer tydeligt til udtryk i et 'springvand' i Albertslund, hvis formsprog bestemt ikke er abstrakt.

Bad i parken

Den danske billedkunstner Peter Land står bag *Scenarie* fra 2008 ved Albertslund Station. Her har han opført et badeværelse uden vægge, støbt i bronze i fuld skala med vask, toilet og badekar. Vandet løber over kanten på al saniteten, og i badekarret sidder et menneske (en afstøbning af kunstneren selv) med åben mund og skrækken malet i ansigtet. Det er en scene, der ikke bare ligner, men måske ligner lidt for godt. To måneder efter afsløringen af værket blev figuren i badekarret 'halshugget'. Den form for vandalisme er ellers forbeholdt nationale ikoner som Edvard Eriksens *Den lille havfrue* (1913) på Langeliniekajen i København.[12] Man kan kun gisne om, hvorfor hovedet skulle af, men i hvert fald har Peter Land med sin realisme placeret et spejlbillede af mange menneskers mest intime rum på et meget befærdet sted i byen. Den groteske, men genkendelige, scene er den absolutte modsætning til forestillingen om en 'moderne', abstrakt skulptur.

Scenarie er også et værk, der minder om, at forskellige sociale medier og internettet generelt er med til at rykke vores grænser for, hvad vi opfatter som private og offentlige rum. Men selvom vi deler mange ting online og filmer os selv og hinanden i stor stil, så er det trods alt stadig de færreste, der livestreamer deres badeværelsesdesperation. Peter Land vælger at vise et stillbillede.

Lands værk rejser en debat om, hvor urovækkende kunst må være i det offentlige rum. Vi andre tager os sammen, når vi bevæger os ud. De fleste tager endda tøj på og overholder både skrevne og uskrevne regler. Ellers bliver vi meldt til myndighederne. Reglerne for kunstværkers opførsel er derimod hele tiden til forhandling. Man kan mene, at vandalisme er dumt, dyrt, udemokratisk og skal bekæmpes. Absolut. Når det gælder kunst er vandalisme imidlertid også en slags svar. Ganske vist et meget upassende svar – for sådan taler vi ikke sammen. Men måske er nogle kunstværker også med vilje upassende. Og de risikerer at få svar, som de spørger.

Ofte undersøger man i mødet med et kunstværk, hvad det betyder, og hvordan det skal fortolkes. Billedet eller skulpturen bliver til en slags puslespil, hvor det gælder om at få alle brikker til at falde på plads. Der er imidlertid også andre måder at omgås billedkunst på. Den amerikanske kunsthistoriker og medieteoretiker W.J.T. Mitchell foreslår fx, at man i stedet spørger et billede: 'Hvad vil du?'[13] Det kan måske virke fjollet, men det er samtidig en måde at tage den virkning, som ikke bare billedkunst, men billeder generelt, kan have på en, alvorligt. Billeder, herunder kunstværker, kan indimellem få os til de mærkeligste ting og påvirke os, som var de levende væsener. Når det går hedt for sig, kan vi ligefrem finde på at

gøre billeder fortræd. Enhver, der har overvejet at luge ud i ekskærestens provokerende nærvær i fotoalbummet med en saks, har sikkert fornemmet, at billeder ikke bare er 'døde ting' – der er mere på spil. Nu er det ikke sikkert, at Peter Lands badeværelsesscenarie ved, hvad det vil, men så kan man måske prøve at tilføje: 'Har du det godt?'

Brøndsløjfe på torvet

Foran domkirken i Aarhus kan man opleve et ganske anderledes springvand. I modsætning til scenen i Albertslund ligner det ikke umiddelbart noget fra privatlivets ensomhedssfære. Der er abstrakte mønstre og forløb, spejlinger i stål, men ingen figurative forskrækkelser. Derfor er det måske ikke helt så oplagt at spørge Elisabeth Toubros store skulptur, om 'den har det godt'. Men det kan være en god idé at spørge, 'hvad den vil' og måske også 'hvad den gør'.

I daglig tale kaldes værket fra 2003 'Vanddragen', mens den officielle titel er det mere poetiske *Torvenes Brøndsløjfe*. Selvom udsmykningen er blevet fortolket som et vandsprut-tende fantasidyr, er der ingen referencer til levende væsener i de bølgende stålvægge, hvorfra der i frostfrie måneder strømmer vand ned over den lange tunge af stenarten sort diabas. Kompositionen ender i et stort brønddæksel, hvis mønster spejler en detalje fra domkirkens tårn, der rejser sig højt over torvet og stiller nogle særlige krav til skulpturens skala. Den skal størrelsesmæssigt finde sig til rette mellem det monumentale tårn, pladsens meget forskelligartede, lavere bygninger og så de mennesker, der passerer forbi eller opholder sig på stedet.

Torvenes Brøndsløjfe er for så vidt en abstrakt skulptur – der er ingen hverdagsrealisme i form af løbende håndvaske og angste mænd her. Når man møder Peter Lands værk, møder man uundgåeligt sig selv. Ikke fordi man nødvendigvis kan identificere sig med manden i badekarret, men fordi scenen er fysisk og psykisk genkendelig og både kalder på gråd og grin. Selvom den med sin placering midt i en park er dybt urealistisk, er scenariet i psykologisk forstand virkelighedstro. Værket spiller på at placere én virkelighed, privatsfærens, i en anden virkelighed, et offentligt parkrum.

Torvenes Brøndsløjfe 'forestiller' ikke noget og spiller ikke i den forstand på de forbipasserendes psykologiske indlevelsesevne og intimsfære. På den måde kan det faktisk siges at være mere 'realistisk' end Peter Lands. Værket kan nemlig ses som en konkret kommentar til og direkte fortolkning af omgivelserne. Herunder af husenes størrelser, forskelligartede materialer, stedets historiske funktion som brøndtorv og af åen, der løber gennem Aarhus og som i de senere år har fået lov at spille en central rolle i byplanlægningen og borgernes møde med byens centrum.

Torvenes Brøndsløjfe kan med andre ord opleves som en opfordring til at være nærværende i et konkret byrum. Skulpturen er en anledning til at lægge mærke til den omgivende arkitekturs detaljer og sammenstød og til at overveje, hvordan fortid og nutid er en grundbetingelse i en by og for livet på en central plads som Store Torv. Derfor er værket også et forløb, som kan følges med blikket og kroppen – eventuelt iført gummistøvler eller bare tæer. Det at være til stede i rum kræver

tid. Det er måske nok en abstrakt tanke, men også et meget konkret vilkår.

Det er værd at bemærke, at den offentlige debat, der har været og med mellemrum stadig er om 'Vanddragen' i Aarhus, ikke først og fremmest har drejet sig om abstraktion versus figuration, men om hvem, der skal bestemme, hvordan der skal se ud i hjertet af byen. Elisabeth Toubros skulptur blev valgt, efter at et projekt af billedhuggeren Hein Heinsen i 1996 blev opgivet på grund af voldsom lokal modstand mod ikke bare den planlagte udsmykning, men i høj grad også imod, hvad der i Aarhus blev oplevet som et diktat fra Statens Kunstfond. Aarhusianske kunstnere og den lokale presse førte an i kampen 'provinsen mod københavneriet'.

Diskussionen om udformningen af pladserne omkring Aarhus Domkirke, der foruden Store Torv tæller Bispetorv og Lille Torv, har ret beset været i gang siden sporvognene blev taget ud af drift i 1971. Det er værd at lægge mærke til, hvor stor tiltro, der i debatten er til, at det 'rigtige' projekt, det helt perfekte kunstværk, vil kunne binde den eftertragtede funktionelle og æstetiske *sløjfe* på området. Sidst Toubros skulptur var til heftig debat og en mulig flytning blev overvejet, benyttede *Århus Stiftstidendes* chefredaktør Jan Schouby anledningen til følgende vurdering: "Dragen har aldrig opfyldt formålet med at skabe liv på byens bedste plads, som i stedet fremstår cirka så stemningsfyldt og hyggelig som en bulgarsk arbejderby før murens fald. (…) Med det rette projekt ville Store Torv blive et fantastisk samlingspunkt, som pladsens arkitektur også indbyder til."[14]

Måske er der i det høje nord indimellem urealistisk hede drømme om det gode liv i middelalderkirkens skærmende skygge. Man forstår længslen efter dét greb, dén fabelagtige form, der får et byrum til at gå op og livet blandt byens borgere til at udfolde sig på hidtil uset pulserende vis. Samtidig kan man overveje, om ikke den type diskussioner, som udsmykningen af Store Torv i Aarhus nu har givet anledning til i årtier, præcis gør det, som man blandt andet efterstræber med offentligt støttet kunst: holder gang i debatten om vores fælles rum og producerer fantasier om og forslag til, hvordan det også *kunne* være.

Skulpturer som Elisabeth Toubros *Torvenes Brøndsløjfe* eller Peter Lands *Scenarie* kan siges at være ekstremt elitære i den forstand, at en enkelt kunstner har fået lov til at sætte et meget markant og personligt udtryk på et meget befærdet sted. Der synes faktisk generelt at være uhyre stor tillid til det kunstneriske objekt og kunstnerens evne til at berige verden med en meningsfuld form.

I Aarhus har debattens brændstof hele tiden været andet og mere end en nyrindalistisk skepsis overfor ødselhed med vores fælles penge til nytteløs kunst. Det er snarere en reaktion på ikke at være blevet inddraget i beslutningsprocessen. For hvis kunstoplevelsen ikke (kun) består i en subjektiv refleksion over en skøn form, men finder sted i en handling, der i høj grad kræver beskuerens involvering – hvor begynder så kunstoplevelsen? Kunne den ikke lige så godt begynde i udformningen af værket – eller i hvert fald med at borgerne blev inddraget i beslutningsprocessen sammen med kunstnere

Elisabeth Toubro:
Torvenes Brøndsløjfe, 2003
Store Torv i Aarhus

og fagfolk? Det mener i hvert fald en række samtidskunstnere, hvis kunstværker ikke mindst består i at involvere andre mennesker i deres arbejde og lade dem have reel indflydelse på udformningen – eller valget – af de fysiske genstande, der kommer ud af samarbejdet.

Superobjekter

Den socialt og politisk bevidste kunst fik fornyet energi og nye virkemåder i 1990'erne, og den franske kunstteoretiker Nicolas Bourriaud døbte i 1998 tendensen 'relationel æstetik'.[15] Begrebet dækker over en kunstnerisk strategi, der præcis som navnet siger, handler om æstetik som relation mellem mennesker, mellem værk, beskuer og kunstner. Det vil sige kunst som handling og involvering fremfor kunst som objekter, der kan købes og sælges som alle andre ting.

Den danske kunstner Jens Haanings arbejde har således fokus på at fremkalde eller fremstille mellemmenneskelige relationer. Hans politisk bevidste værker finder ofte sted i det offentlige rum og tæller blandt andre *Arabic Jokes* (1996), der oprindeligt var en plakatkampagne på Vesterbro i København. Plakaten viser tre vittigheder skrevet på arabisk samt et foto af en topløs side 9-pige fra *Ekstra Bladet*. Teksten var dermed henvendt til områdets arabiske beboere, mens billedet refererede til porno- og sexindustrien på Vesterbro. Sammenstødet imellem arabiske ord og vovet vestligt billede bliver en foruroligende 'sampling' af besværlig sameksistens, hvor den ene ikke forstår, hvad der får den anden til at grine. Også kunstneren Lise Harlev har brugt plakater til at stille spørgsmål om (national) identitet, og hendes lækkert designede udsagn har også været sat op på husmure og standere i det offentlige rum. Med plakatserien *Where people don't know you* (2006) spurgte Harlev blandt andet: "Did you travel here to get to know the people or to be where people don't know you?"

I 2012 blev det store rekreative område *Superkilen* på Nørrebro i København indviet. Den 30.000 kvadratmeter store bypark er inddelt i tre zoner – en rød, en sort og en grøn – og spækket med muligheder for at dyrke sport, lege, høre musik, drive bazar og slappe af. *Superkilen* er udtænkt i et samarbejde mellem kunstnergruppen Superflex, arkitektfirmaet Bjarke Ingels Group og landskabsarkitekterne Topotek 1. Hensigten med projektet har eksplicit været at forbedre og forskønne det multikulturelle og stedvis socialt belastede boligkvarter omkring Mimersgade. Det har været en pointe, at udformningen af *Superkilen* skulle afspejle de mennesker, der bor i kvarteret, herunder de mange nationaliteter, de repræsenterer. Ikke mindst Superflex har arbejdet med at involvere beboerne i udformningen af kilen ved at bede dem foreslå byrumsinventar fra deres hjemlande eller lande, de har rejst til, og som betyder noget særligt for netop dem. Derfor er 121 objekter – bænke, legetøj, træer, en boksering, et kæmpe musikanlæg og meget mere – udvalgt af områdets beboere og nøje kopieret eller hentet til Nørrebro fra mere end 50 forskellige lande. En række beboere rejste endog sammen med kunstnerne til både Spanien, USA og Thailand blandt andre steder for at finde det helt rigtige udstyr. Rejserne er dokumenteret og kan ses på *Superkilens* app, der også giver adgang til en lille historie om hver enkelt indsamlet genstand i parken.[16]

Kunstgrebet ligger her i selve handlingen at gøre udformningen af et sted til et fælles anliggende for dem, der bor på stedet. Idealet om, at det offentlige rum i Danmark er et demokratisk rum, forfølges her meget konkret. Formålet er ikke, at alle skal lave kunst, men at vise, ikke mindst beboerne, at det er muligt at få ting til at ske, og at et multikulturelt sted ikke nødvendigvis skal have et monokulturelt look. En anerkendelse af at 'Danish Design' nok internationalt set er et kvalitetsstempel, men dermed ikke nødvendigvis et 'brand', alle danskere identificerer sig med, når de sidder på en parkbænk og ser deres børn lege. Superflex, der er grundlagt i 1993 af kunstnerne Jakob Fenger, Rasmus Nielsen og Bjørnstjerne Christiansen kalder selv deres projekter for 'redskaber'. Et redskab kan bruges aktivt af andre eller ændres efter behov. Et af deres første redskaber var således udviklingen af et simpelt biogasanlæg, så familier i udviklingslande kunne få adgang til elektricitet (*Supergas*, 1996).

Helt så radikale er værkerne i det næsten samtidige projekt *Vores Kunst* ikke. Men idéen, som Statens Kunstfond og Statens Kunstråd søsatte i samarbejde med Danmarks Radio i 2011, kan også ses som en udløber af bestræbelserne bag relationel æstetik. Også *Vores Kunst* arbejdede målrettet med borgerinddragelse og indskrev processen som del af værket.[17] I Hjallerup blev resultatet af de lokale beboeres engagement og samarbejde med Statens Kunstfond Thilo Franks interaktive træskulptur *Ekko* (2012). Den består af en stor, cirkulær trækorridor, man dels kan gå rundt indeni og som dels via digitalt udstyr registrerer og reflekterer de lyde, der opstår i og omkring værket. Det fungerer altså også som et enormt instrument, der spiller lyden af Hjallerup. Den lokale borger Erik Topp fra Hjallerup Samvirke begrunder meget sigende byens valg på følgende måde: "Thilos forslag appellerer til deltagelse, vores dagligdag er netop præget af aktiv medvirken."

Cirka to timers kørsel sydvest for Hjallerup tager 'Maren' det helt roligt på sin vogn i Holstebro. Hun blev ikke født som interaktivt instrument, men er alligevel med tiden blevet sat i bevægelse, blevet fortolket som musikstykke og har en trofast fanskare, der både siger godmorgen og godnat til hende. Og hvad mere kan en skulptur egentlig ønske sig? – Det skulle da lige være en tur til Hjallerup for at prøvekøre deres nye kunstværk? Vi må håbe, at borgmesteren inviterer hende. For kunst i det offentlige rum er i høj grad blevet noget, vi ikke bare kigger på, men ofte også tager 'en tur' i – både i helt konkret og i mere overført betydning. Det kunstneriske objekt er ikke forsvundet eller blevet ligegyldigt, men både kunstnere og borgere stiller generelt høje krav om, at det ikke bare skal stå og se godt ud, men også *kunne* noget. Kunsten i vores fælles rum må fx gerne sætte os i bevægelse og i meningsfuld kontakt med de andre, der også vil have en tur i værket.

Superflex, Bjarke Ingels Group og Topotek 1:
Superkilen, 2012
Nørrebro i København

Modstående side:

Jens Haaning:
Arabic Jokes, 1996
Her udstillet på Vesterbro i København i 1996

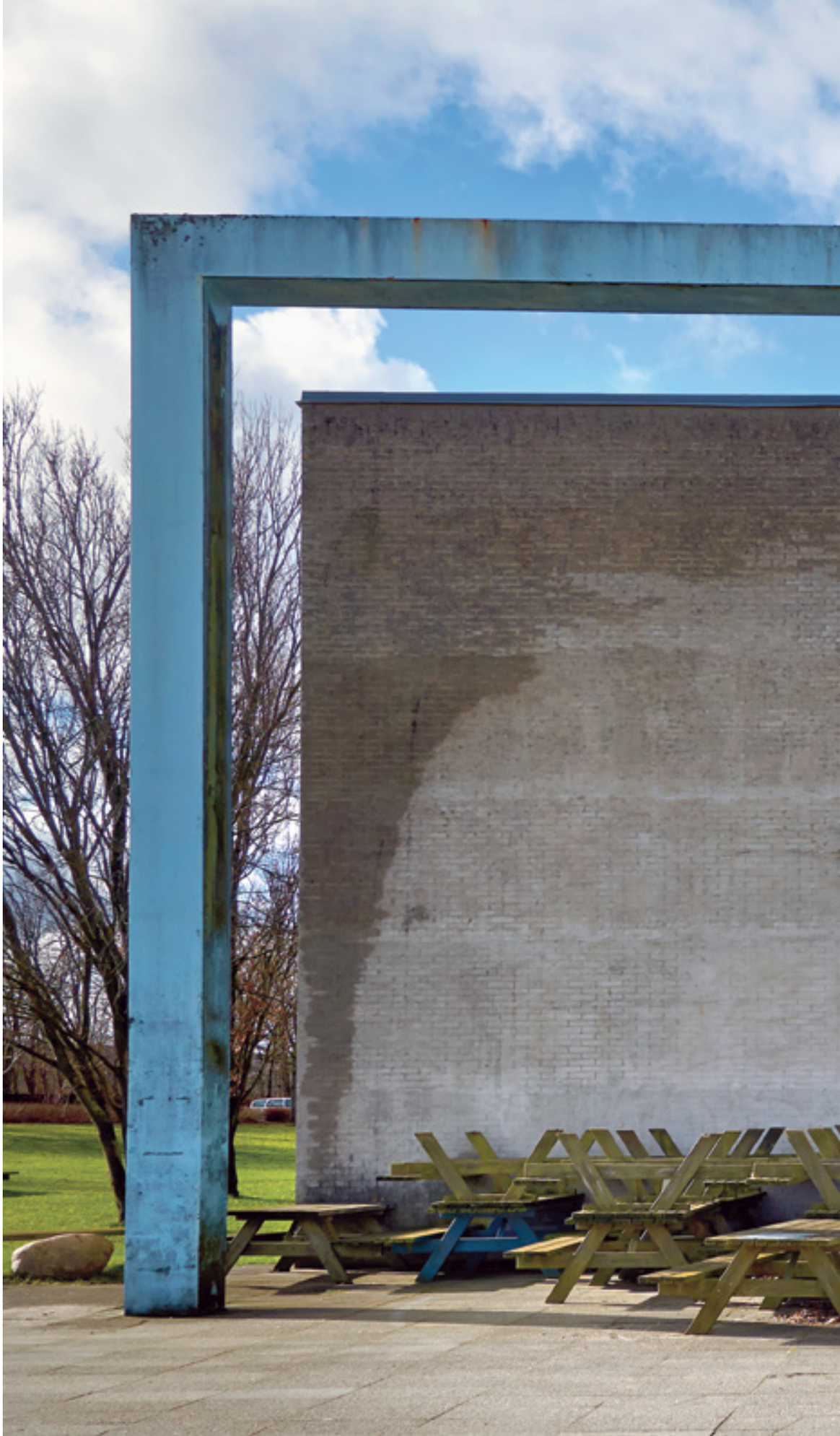
Lise Harlev:
Where people don't know you, 2006
Her udstillet i Budapest, Ungarn i 2006

Skjoldhøjkollegiet

Herlev Hospital

08

Kasper Heiberg
(1928–84)
Uden titel
1972–75
Stål, jern, træ, maling, strandsten og farvet papir
Størrelsen på de store skulpturer forholder sig til husgavlene, som måler 9,6 x 10,5 m
Skjoldhøjkollegiet
Spobjergvej 5-229
8220 Brabrand



I 1975 udgav Kasper Heiberg bogen *Den europæiske palet*, hvori han forsøger at kortlægge brugen af farver i den vestlige verden. Han undersøger blandt andet farver på neglelakker, biler og bygninger og reflekterer over forholdet mellem farver og de navne, vi giver dem.

”Der bor f.eks. folk i Skjoldhøj, der aldrig har set, at de bor i et maleri, der rækker lige op i himlen med en raket og en farveplettet trappe til fodgængere (...) Et hovedværk i det tyvende danske århundredes malerkunst. (...) Maleren Kasper Heiberg så det som sin opgave at se. Det arbejdede han med. På alles vegne.” Peter Laugesen, digter

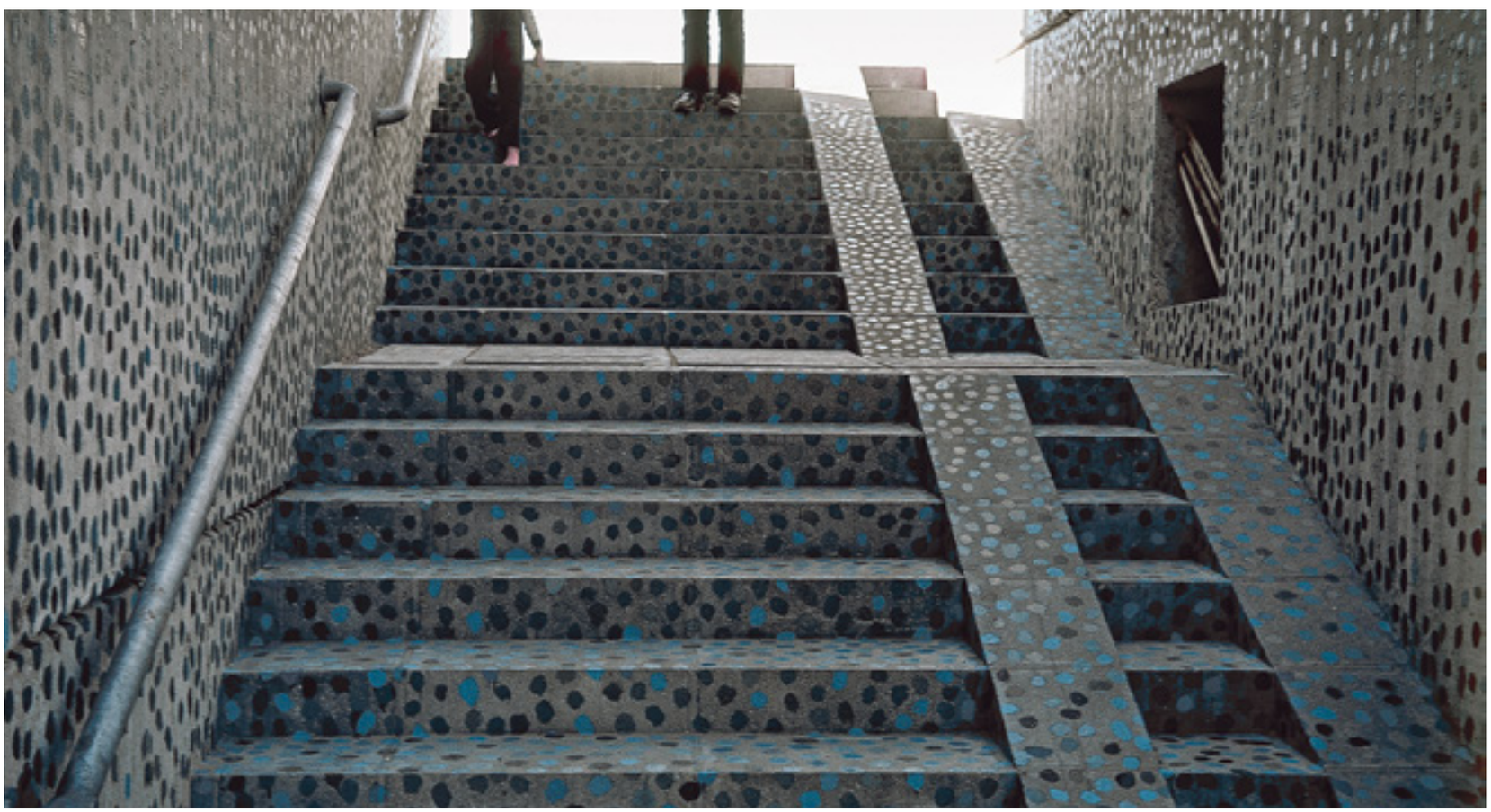
I 1972 flyttede den københavnske billedkunstner Kasper Heiberg ind på Skjoldhøjkollegiet udenfor Aarhus sammen med sin familie. Han havde af Statens Kunstfond fået til opgave at udsmykke Friis & Moltkes nye kollegiebyggeri og ønskede at tage afsæt i analyser og oplevelser af arkitekturen. Tre år senere havde han skabt en udsmykning, der forholder sig direkte til bygningerne og nærmest smelter sammen med dem. Heiberg udvalgte arkitekturens karakteristiske gavl som sit hovedmotiv: Han mimer gavlenes former, forenkler dem, gentager dem og farvesætter deres skygger.

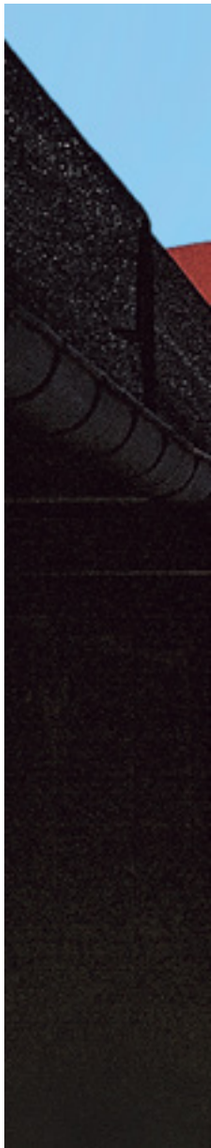
Rundt omkring på kollegiet, blandt de markante, grå betonbygninger, møder man Heibergs kunstneriske ’detaljer’. Sådan omtalte kunstneren selv de skulpturelle objekter og bemalinger, han lavede på stedet. Udsmykningen, som oprindeligt bestod af fem store og fem mindre detaljer, er ikke længere intakt. Tiden har været hård ved den: Facaderenoveringer, graffiti, vind og vejr har langsomt ædt sig ind på værket.

Flere elementer er helt forsvundet, andre findes stadig, men er i dårlig forfatning. Bemalingen er slidt af og visse steder forsøgt genopmalet i nuancer, der ikke helt rammer den originale farvepalet. Alligevel er det tydeligt, at Heiberg med Skjoldhøjudsmykningen skabte et helstøbt hovedværk indenfor den såkaldt bygningsintegrerede kunst. Når man bevæger sig rundt i det lille landsbysamfund, som kollegiet udgør, optræder detaljerne som små afbrydelser i hverdagens trivialitet. En stor, lyseblå stålramme træder frem som et ekko af den bagvedliggende bygnings gavl. Ved to andre gavle folder seks firkantede trækonstruktioner sig ned og op i nuancer af rødt og blåt. På en plads spærrer en rød jernplade for udsynet. Et andet sted strakte et kraftigt malet rødt felt sig tidligere mellem to gavle. Endelig markerede farvestrålende prikker på fliser, trappeforløb og husmure nøjagtigt, hvordan skyggerne faldt på en bestemt dag, på et bestemt klokkeslæt i 1973. To gange hvert år vil solen stå på akkurat samme sted igen: Dens skygge vil falde præcis oveni den malede skygge. Alle andre dage vil der være en lille forskydning.

De fem mindre værker i udsmykningen forholdt sig ikke så stramt til arkitekturen som de øvrige: en trebenet stolpefigur i rødt og hvidt, en komposition af bjælker i varierende længder farvesat med klare kulører, okkerfarvede bemalinger på to husmure og opklæbninger af farvet papir på en tredje mur.

Billederne her på opslaget viser, hvordan udsmykningen oprindeligt så ud. I dag findes detaljen *Rødt felt* (øverst til højre) ikke længere, bjælkeskulpturen er blevet malet i nogle helt anderledes hidsige farver, og næsten alle prikkerne på trappen ved *Skyggen* er forsvundet.



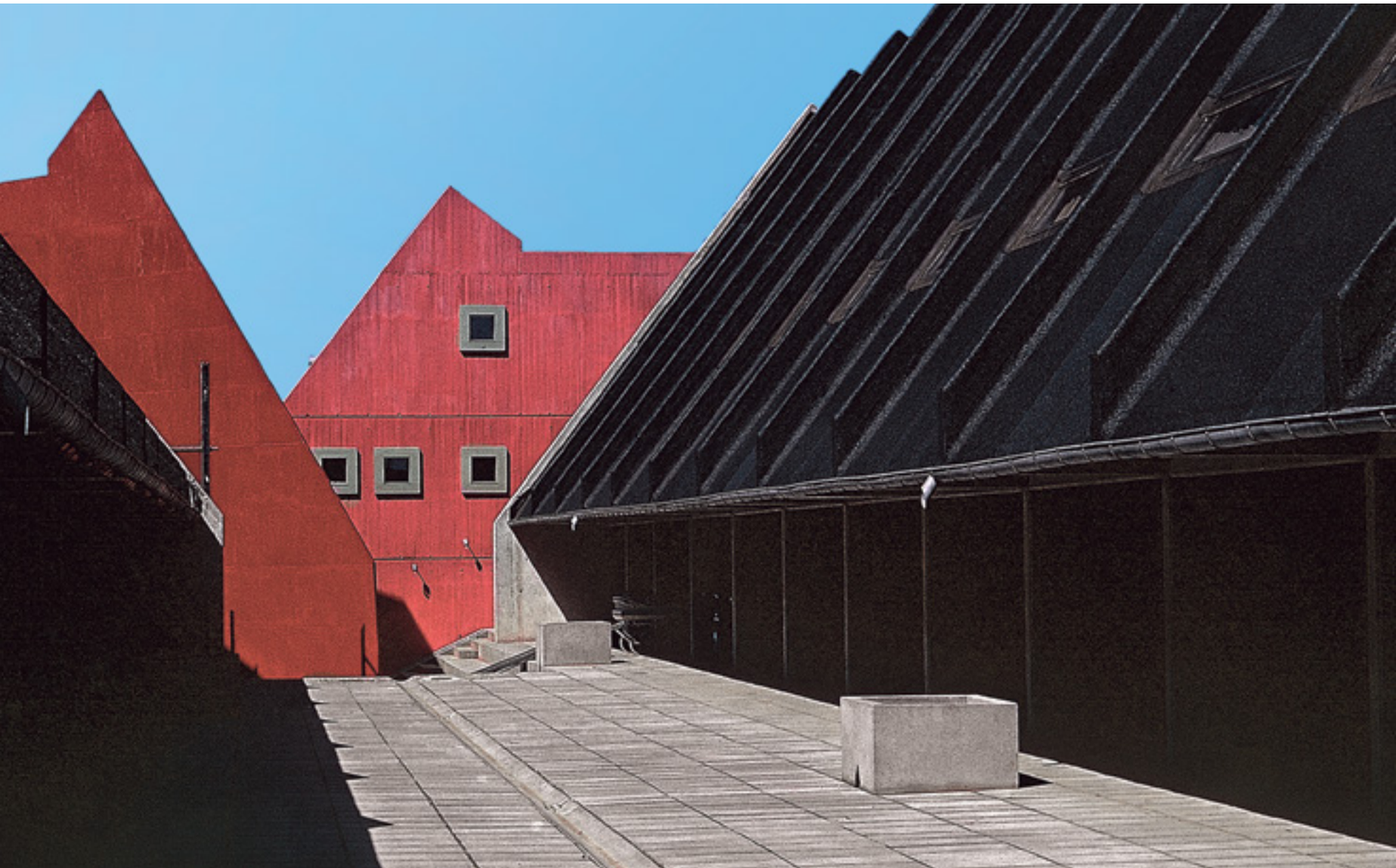


I dag er kun bjælkeskulpturen bevaret – og det kun som en kopi fra 1991, da originalen var skadet af tæring og råd. Oplevelsen af Heibergs udsmykning foregår over tid: Indtrykkene af enkeltdelene samler sig efterhånden til et større hele.

Skjoldhøjudsmykningen kommer os ikke i møde med historier og genkendelige motiver. Til gengæld rummer den en finurlig poesi i den vedvarende variation af former og flader, der forholder sig til bygningerne. Den aktiverer forholdet mellem bygningen og *billedet* af bygningen. Mellem skyggen og *billedet* af skyggen.

Heiberg var oprindeligt maler. Han havde en dyb interesse for farven, som han førte med sig fra maleriets flade til sine rumlige skulpturer og udsmykninger. Heiberg betragtede farven som et selvstændigt element, der ikke handler om noget og ikke symboliserer noget, men som udelukkende peger tilbage på sig selv: Farve. "Farven er et signal om ingenting", sagde han. Kasper Heiberg ønskede at skabe kunst, der kunne forstås af almindelige mennesker. Han mente, at kunsten kunne

Til venstre ses, hvordan den rødmalede jernplade tager sig ud i dag i en falmet, rosa udgave med graffiti – herunder et billede fra 1970'erne med de oprindelige dybrøde farver, hvor man fornemmer, hvordan pladen skyder sig ind imellem de tilstødende gavle.

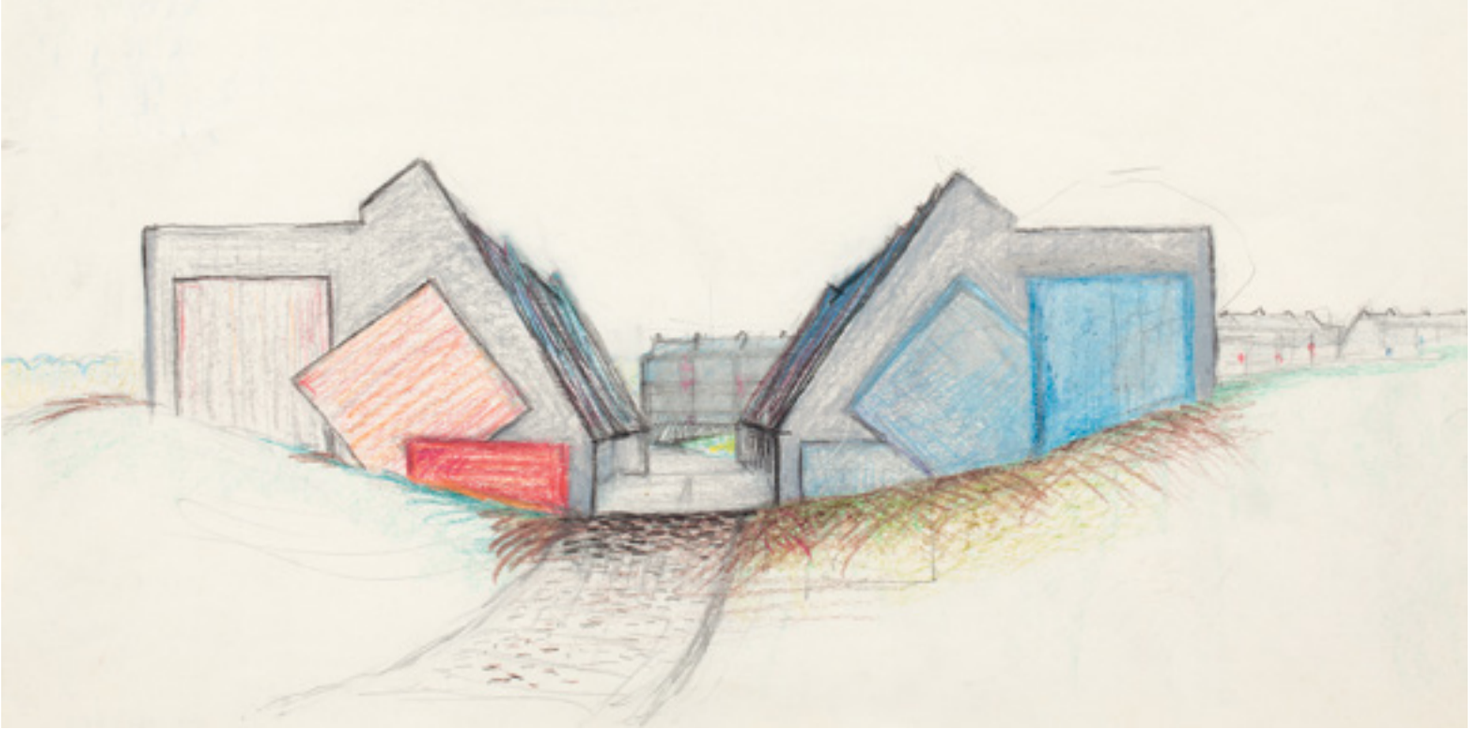


medvirke til at skabe mere demokrati og lighed. Den skulle ned fra piedestalerne, ud af museerne og helt ud i folks hverdag. At skabe kunst til steder, hvor mennesker lever og færdes, var for ham det ypperste.

Trods de fine intentioner blev Heibergs værker aldrig rigtig forstået af den brede befolkning. Skjoldhøjudsmykningen blev en barsk øjenåbner, som fik ham til at tvivle på kunstens demokratiske potentiale. Efter forgæves forsøg på at engagere kollegianerne og give dem medindflydelse, måtte han skuffet erkende, at de ikke delte hans interesse for kunsten. "Den nye, nytteprægede, marxistiske indstilling, der har vundet frem de sidste år – og nedvurderingen af specialister, som man må regne kunstnere til, har skabt et dårligt klima for kunstudsmykninger af denne art. I stedet for et samarbejdsforhold mellem professionelle og amatører er der opstået et ufrugtbart modsætningsforhold", konstaterede han bittert i 1977 som afslutning på en tekst om udsmykningen. Hans vedvarende eksperimenter med farve og form føltes måske ikke så vedkommende for de mennesker, der havde deres daglige gang mellem husene. Man kan forestille sig, at de studerende har opfattet hans udsmykning som et fremmedgørende, uforståeligt element i den rå betonbebyggelse – selvom Heiberg i sin kompromisløse idealisme havde ønsket det modsatte.

Trods den manglende opbakning fra kollegianerne fortsatte Kasper Heiberg dog ihærdigt sit arbejde og fik skabt en omfattende udsmykning, der tilbyder æstetiske, farverige oplevelser midt i den grå beton. En udsmykning, der peger på arkitekturens elementer og forholder sig så direkte til bygningerne, at den ikke kunne være placeret andre steder.

Skitsetegning til Skjoldhøjkollegiet. Lavet med blyant og oliekridt omkring 1972.



09

Poul Gernes
(1925–96)
Uden titel
1968–76
Forhal: Olie på spånplader
51 felter á 250 x 250 cm
fem felter á 250 x 185 cm
og fire foldedøre 250 x 780 cm
Etager: Farvesætning med slidstærk
vægmaling på vægge, gulve, installationer,
møbler, gardiner og andet inventar
Hospitalets etageareal er 190.000 m²
Herlev Hospital
Herlev Ringvej 75
2730 Herlev

65 kilometer pink gulvliste, 10 kilometer specialtrykt gardinstof og 4.500 døre i 21 forskellige farver. Det er blot nogle af elementerne i Poul Gernes' totaludsmykning på Herlev Hospital. En udsmykning, der breder sig fra forhallen til auditorierne og behandlingsafsnittet og hele vejen op igennem det 25 etager høje sengetårn. Farvesætningen af Herlev Hospital er Danmarks mest omfangsrige kunstneriske udsmykning, men det er ikke kun det store areal, der er overvældende – også detaljeringsgraden: Selv stikkontakter, gelændere, skilte og ure er farvesat af Gernes.

Da det nye amtssygehus skulle opføres, blev Statens Kunstfond ansøgt om en udsmykning, der skulle være en "harmonisk kunstnerisk berigelse" til arkitekturen. Poul Gernes var blandt de fire kunstnere, der blev inviteret til at komme med et skitseforslag til en udsmykning af forhallen. Han skabte en 168 meter lang billedfrise bestående af 56 malerier og fire store foldedøre. Motiverne hentede han i den alment kendte visuelle kultur: Side om side finder man skydeskiver, flag, papirklip, prikker og skaktern.

Næppe havde kunstneren færdiggjort bestillingsopgaven i forhallen, før han foreslog, at udsmykningen skulle brede sig til resten af hospitalet. Det krævede en del overtalelse – og endda en såkaldt mock-up: En 1:1 model, som svarede til en hel etage på det nye sygehus, blev realiseret på Gentofte Amtssygehus. Her gennemførte man et tre måneder langt klinisk eksperiment, hvor sygehusets forskellige afdelinger på skift flyttede ind i det farvestrålende miljø, så man kunne undersøge reaktionerne hos patienter og personale. *Ekstra Bladet* interviewede undervejs nogle af forsøgspersonerne. "Jeg vil håbe, der går mindst et par uger, før jeg bliver rask, for aldrig har jeg oplevet så dejlige omgivelser", sagde en, mens en af de få negative kommentarer lød: "Da jeg vågnede op efter bedøvelsen og så de farver, så troede jeg bestemt, at

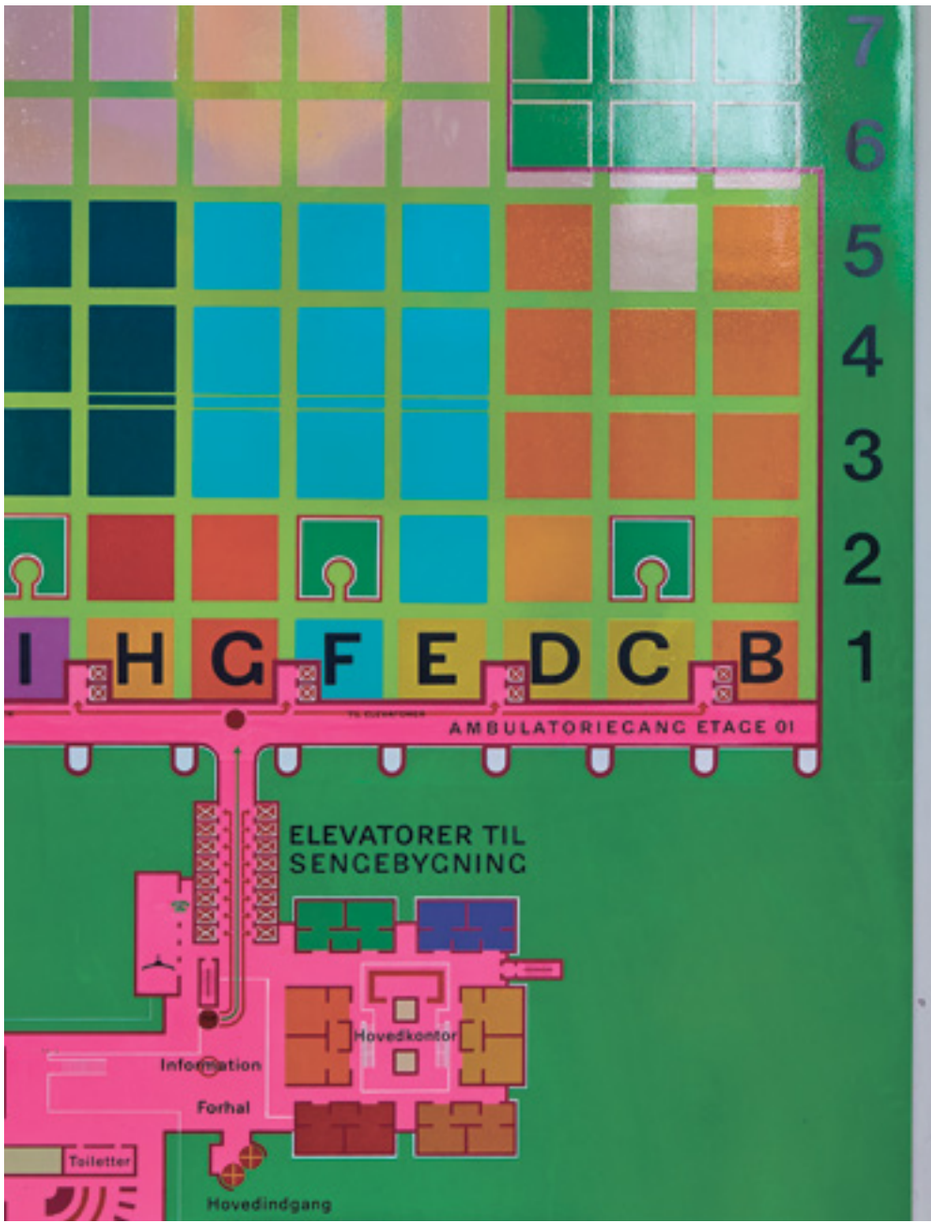
STORE INDGÅSAL
TRÆK

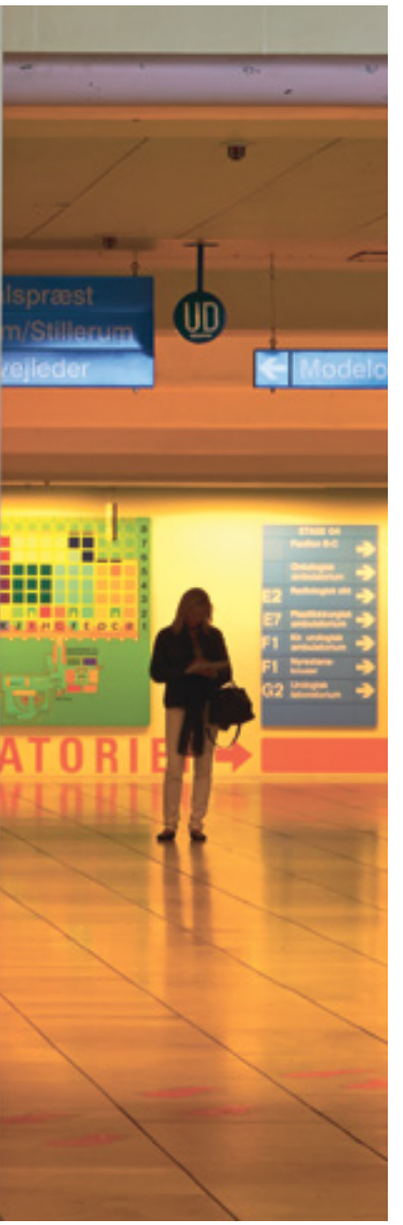
jeg havde fået en hjerneblødning." Størstedelen af de adspurgte var dog begejstrede, og Gernes fik grønt lys fra både bygherren og de åbensindede arkitekter Jørgen Selchau, Gehrdt Bornebusch og Max Brüel til at realisere den omfattende udsmykning.

Det var en modig beslutning at lade en kunstner med så mange stærke farver på paletten udsmykke et helt hospital. Et hospital, som ellers fra arkitekternes side var tænkt til at være hvidt, og hvor patienterne opholder sig ufrivilligt og tilmed ofte i en meget sårbar situation. Gernes var overbevist om, at farver besidder en helbredende kraft. Udsmykningens farveorgie skulle minde patienterne om livet udenfor og bidrage til, at de blev hurtigere raske. Et sygehus burde efter

hans mening udstråle optimisme og livslyst. Hvide vægge, som man normalt bliver mødt af på hospitaler, understreger omvendt det trøstesløse i hospitalsbesøget. ”Et farveløst miljø”, som Gernes kaldte det, tilbyder ingen mulighed for adspredelse. Omvendt mente han, at de klare farver ville kunne få patienterne til indimellem at glemme deres bekymringer. ”Jeg har ofte hævdet, at det er direkte usundt at leve farveløst”, skrev kunstneren i en intern rapport under sit professorat på Det Kgl. Danske Kunstakademi i 1989 og fortsatte: ”Velfarvede miljøer fremmer både velvære, arbejdsindsats, samarbejdsvilje, medmenneskelighed, identitetsfølelse med meget mere. Selv nødtørftigt udførte farvesætninger virker stimulerende, og den beskedne merudgift til en kunstnerisk farvesætning kommer helt af sig selv mangefold igen.”

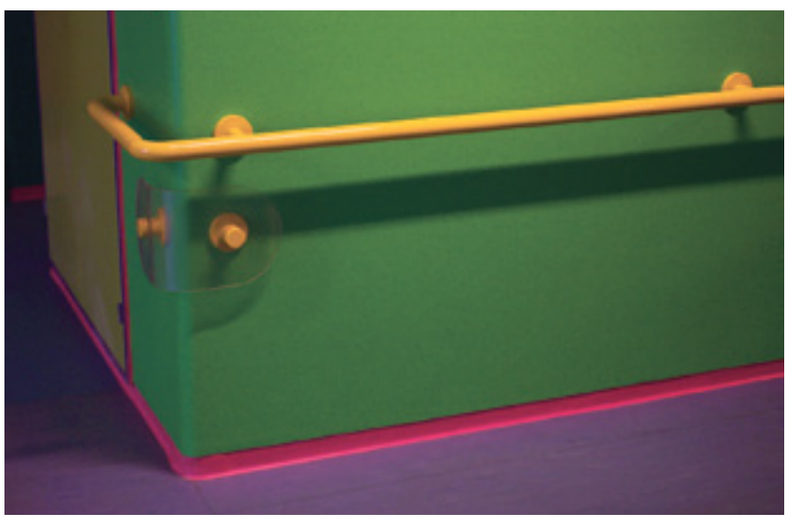
Det var vigtigt for Poul Gernes, at billedfrisen i forhallen på Herlev Hospital blev opfattet som et serielt forløb og ikke som separate, unikke kunstværker. Som i mange andre af sine værker, lod han farvevalget i forhallen styre delvist af tilfældighedsprincipper. Det gav de mest interessante farvesammenstød, mente han.



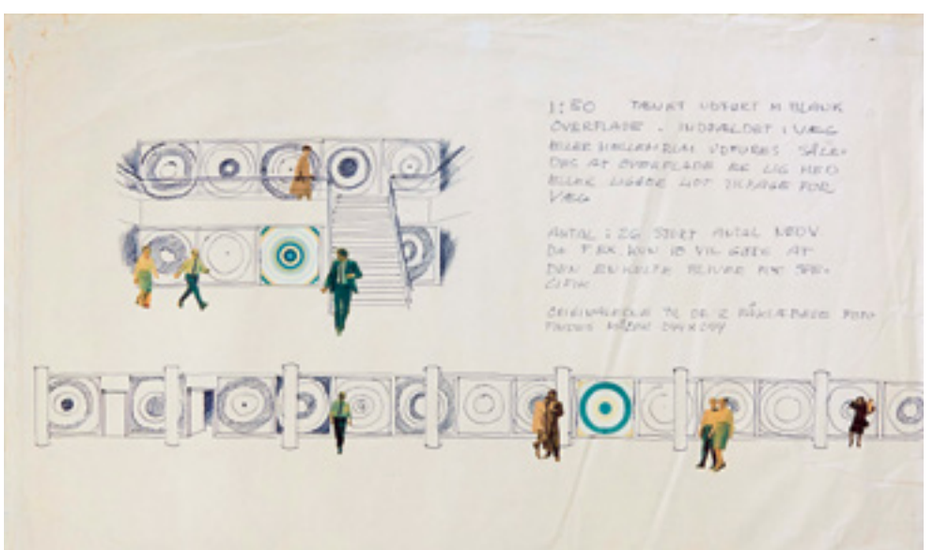


1
2

24.24



1
2



Poul Gernes troede på, at kunst kunne gøre verden til et bedre sted at være. Kunsten skulle ikke gemmes væk på kunstmuseerne, hvor kun dele af befolkningen kom, den skulle derimod integreres i hverdagen. I sine senere år fokuserede han derfor på at lave kunstneriske udsmykninger. På Herlev Hospital har Gernes brugt farven som vejvisende element. De forskellige afdelinger i behandlingsafsnittet har fået hver deres signaturfarve: Blodbanken er eksempelvis mørkerød og fødegangen lysegrøn. Alle dørene ind til sengestuerne er gule for at forberede øjnene på det skarpe modlys, man oplever, når man kommer fra gangarealerne. Netop funktionaliteten var vigtig for Gernes. Farvesætningen skulle have en nytteværdi og ikke blot være et resultat af rene æstetiske overvejelser eller kunstnerens personlige smag.

Modstående side:

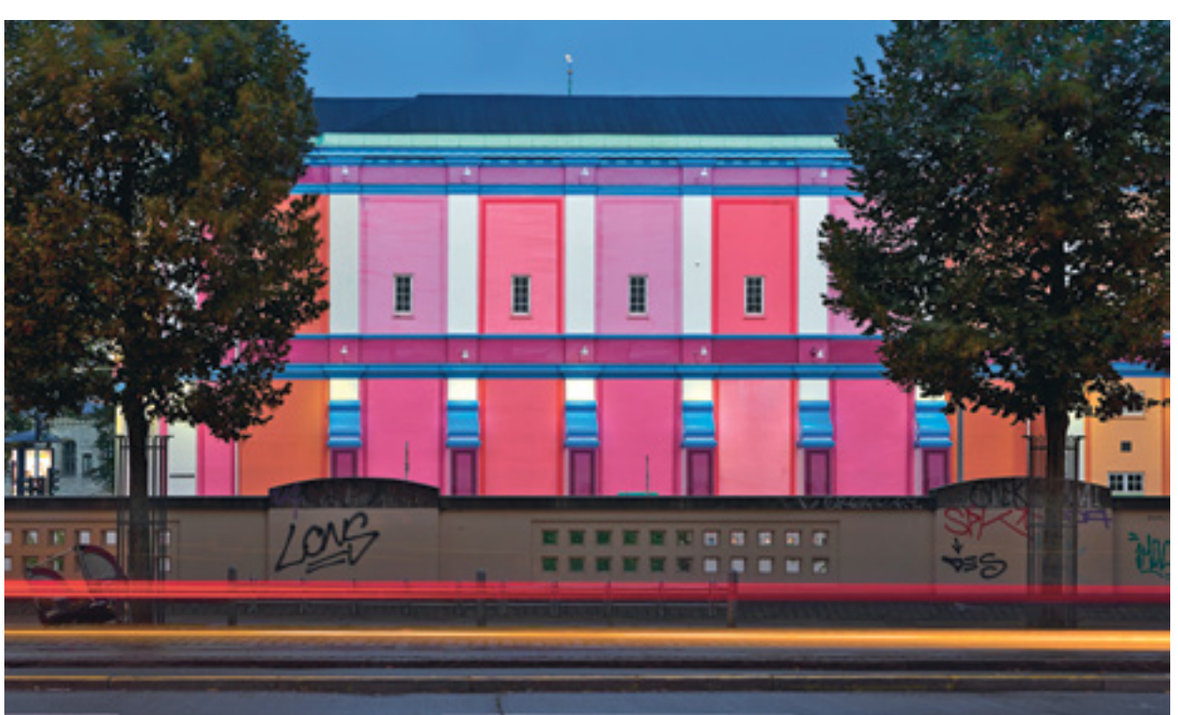
På de 25 etager med sengestuer har Gernes nøje tilpasset farverne efter de fire verdenshjørner. De sydvendte stuer er malet i orange og røde farver, de nordvendte i kølige blå og grønne, de østvendte i gule nuancer og de vestvendte i dæmpede abrikos- og ferskenfarver. På denne måde forstærker dagslyset farverne mest muligt. Hvis man omvendt havde malet en nordvendt stue i en varm farve, ville det kølige lys have mudret farven til, pointerede Gernes.

Af Gernes' forarbejde til udsmykningen af Amtssygehuset i Herlev fra 1969 fremgår det, at han oprindeligt havde tænkt, at udsmykningen i forhallen skulle bestå af 26 felter – det endte i stedet med over dobbelt så mange. Gernes lavede et hav af skitser forud for udsmykningen, hvoraf en stor del i dag findes på KØS Museum for kunst i det offentlige rum i Køge.

Herover: På tredje etage i Herlevs høje hospitalsbyggeri finder man et andet interessant kunstnerisk udsagn, der adskiller sig markant fra Gernes' gennemgående farvesætning: En 14 meter lang keramisk frise af Lene Adler Petersen. I 1986 skabte hun udsmykningen til genoptræningsbassinet for hospitalets gigtpatienter. *Urhavet* er en dynamisk komposition, hvor vægtløse mennesker hvirvler ubesværede rundt mellem bølgende former. Mens Gernes var optaget af forskønnelse og dekoration, kredser Adler Petersens værk om den menneskelige krop og eksistens.

Nederst tv: Blandt de over 100 udsmykninger, som Poul Gernes nåede at lave, finder man den udvendige farvesætning af biografen Palads Teatret i København fra 1988. Før var bygningen hvid, men med Gernes' farverige bemaling reklamerer den nu i højere grad for det fantasifulde univers, som biografen udgør.

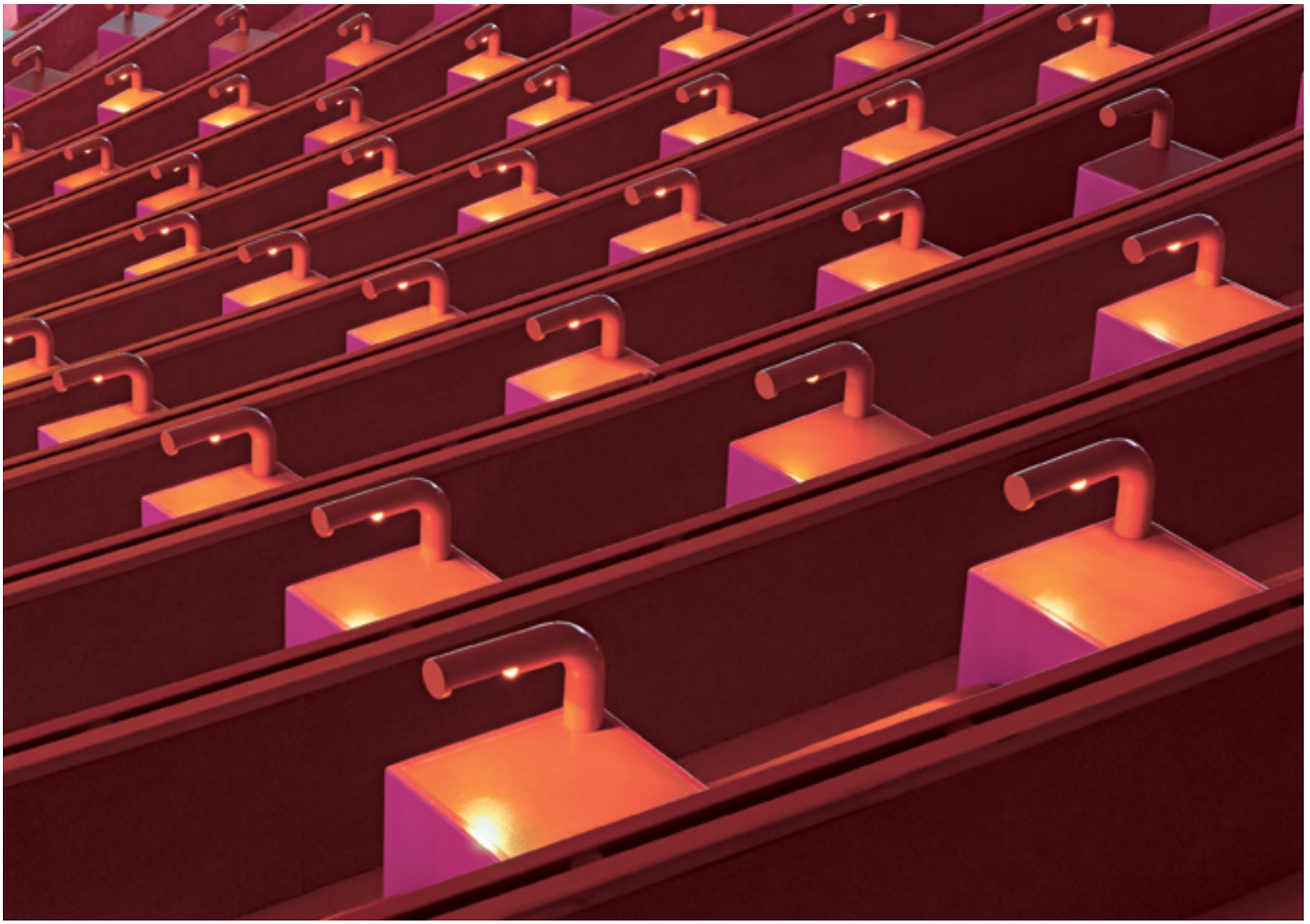
I parken ved Læreruddannelsen i Haslev står tre store sten. I hver sten har Poul Gernes hugget geometriske former, som herefter er bemalet i klare farver. Farvesætningen af de rå natursten skaber en overraskende effekt: De udhuggede symboler giver mindelser om forhistoriske helleristninger, men de lysende farver og abstrakte former vidner om, at de er skabt i en helt anden tid og med et helt andet formål.



16

96

193



Gernes' antielitære kunstudsmykninger voksede ud af 1960'ernes avantgardemiljø. I 1961 oprettede han og kunsthistorikeren Troels Andersen Den Eksperimenterende Kunstskole, også kendt som Eks-skolen. Skolen var et kritisk alternativ til Kunstakademiet, og den kom til at spille en central rolle i dansk kunsthistorie med en række vægtige hovedfigurer, der, foruden stifterne, også talte Bjørn Nørgaard, Per Kirkeby og Peter Louis-Jensen. På Eks-skolen hyldede man det kollektive, eksperimentet og processen fremfor det unikke, salgbare kunstværk. Man fandt blandt andet inspiration i tidens populærkultur, og i modsætning til eksempelvis Cobrabevægelsen dyrkede Eks-skolens kunstnere ikke det personlige udtryk og den individuelle stil. Her ville man lave kunst for samfundets skyld, ikke for kunstnerens egen.

Også auditoriet på Herlev Hospital er indrettet med Gernes' dristige farvesammensætninger.

Modstående side:

I Krogenberg Hegn vest for Helsingør ligger et undseligt træskur gemt bag høje ståltrådshegn. Skuret skjuler nedgangen til Danmarks første atomsikrede regeringsbunker, der blev opført under den kolde krig som beskyttelsesanlæg for regeringen og kongehuset. I 1977 stod et nyt, større regeringsanlæg færdig, og Gurrebunkeren, som den kaldes, blev overdraget til Generaldirektoratet for Post- og Telegrafvæsenet. I starten af 1990'erne blev det 670 m^2 store anlæg renoveret, og i den forbindelse blev Poul Gernes inviteret til i al hemmelighed at udsmykke de to underjordiske etager. I 2013 besluttede Beredskabsstyrelsen at lukke anlægget ned, så i dag er Gernes' udsmykning permanent forseglet under jorden.

III

III

Lars Juel Thiis

Kunsten i arkitekturen

Om kunst, mursten og den menneskelige dimension

Nutidig arkitektur er ofte så ekspressiv, at den overskrider traditionelle billedkunstneriske genrer og forrykker de ellers så faste skel mellem kunstarterne. Nogle misbilliger denne udvikling – andre ser på den faglige sammensmeltning med mildere øjne. I virkeligheden er det jo en gammelkendt historie, der føres helt tilbage til antikken. Mest markant har samspillet mellem arkitektur og billedkunst i århundreder udfoldet sig i kirkerne. I renæssancen og barokken blev kunstens og arkitekturens samhørighed skærpet, hvilket kom til udtryk i udsmykninger, der spænder fra minimale altertavler over gavlmalerier til totale Gesamtkunstwerk'er i kirkens indre rum. Det er en fornem og smuk kulturhistorisk føljeton, som viser betydningen af kunst i det offentlige rum – for også kirkens rum må betegnes som offentligt – på trods af Dannevangs gradvise sekularisering. Sammensmeltningen af kunstarterne er derfor blot en naturlig progression, der ingenlunde betyder, at de faglige grænser brydes ned, blot at de til stadighed udfordres som en del af det nødvendige samspil og samarbejde.

Alligevel kan en vis kritisk refleksion være nyttig i forhold til den overskridelse af de billedkunstneriske genrer, som i øjeblikket finder sted i arkitekturens verden. Her har det, man kalder 'Bilbao-effekten', afledt af arkitekten Frank Gehrys spektakulære kunstmuseum i Bilbao i Nordspanien, udviklet begrebet om 'starchitecture', stjernearkitektur, som en særlig 'salgsvare', der på kalkuleret vis eksponerer sig selv med turistindtægter til følge. Berømte arkitekter som Zaha Hadid og Frank Gehry optræder med bygningsanlæg, der indtager skulpturens plads og derfor ikke indbyder til yderligere kunstnerisk bearbejdning.

Olafur Eliasson:
Væg i Oslo Operaen, 2014
Oslo, Norge

Coop Himmelb(l)au:
Musikkens Hus, 2014
Aalborg

I en dansk kontekst leverer de nyeste udenlandske mærkevarer også eksempler på præcise 'brands'. Steven Holls Heart, kunstmuseet i Herning, og Coop Himmelb(l)aus Musikkens Hus i Aalborg er eksempler på nye billeder til provinsbyen; en 'imagemaking', der i denne Bilbao-light version imidlertid rummer visse problemer i den danske oversættelse. Coop Himmelb(l)aus arkitektur leverer en udfordrende symfoni af orkestrerede sammenstød fra arkitekturens billedverden og bærer dermed mere mesterens fingeraftryk fremfor stedets. Situationen og det stedsspecifikke har begrænset betydning, og huset vender da også ryggen til byen. Denne barokke håndtering af virkemidlerne er særdeles befriende udansk, og dansk arkitekturs pænhed udfordres. Men det kan alligevel være svært at tage Musikkens Hus alvorligt, fordi huset bærer præg af, at vi i Danmark endnu ikke har fået forståelse for starchitecturens nødvendige økonomi. De stramme budgetter har sat deres tydelige aftryk på den ekspressive formgivning, og bygningshåndværket er simpelthen ikke godt nok. På denne måde kompromitteres både den arkitektoniske og vel særligt den kunstneriske kvalitet.

Den manglende styrke i det enkelte værk synes dog ikke at give samme problem, når billedkunstnerne nærmer sig arkitekturen. Hvor Per Kirkebys tidlige murstensværker naturligt blev oplevet som arkitektoniske, så er de dog klare skulpturelle udsagn, der udforsker teglens formevner – på trods af, at de har karakter af murerens svendestykker. I Olafur Eliassons store føljeton af mere integrerede værker bevæger man sig fra Oslo Operaens *The other wall*, en garderobevæg, som vel giver den smukkeste iscenesættelse af et toiletbesøg i en opera, man kan forestille sig, via den nye 'Stadtkrone' på kunstmuseet ARoS i Aarhus, *Your rainbow panorama*, der reflekterer farvespots ud til byens rum og samtidig danner det nødvendige diadem til en stræbende by, og op til Henning Larsen Architects' smukke kulturhus Harpa i Reykjavik, hvor Eliassons krystallinske facade raffineret spejler omgivelserne og vejrliget – og således fanger havets og himlens lys, samtidig med, at den sætter forventningens glæde om en kunstnerisk oplevelse stærkt i scene.

Alle værker er tydelige integrerede kunstprojekter, og alle er betydelige succeser. Vi befinder os med andre ord i den integrerede billedkunsts superliga. Alligevel kan man spørge, om der ikke er en fare ved, at kunstværkerne på denne måde påtager sig egentlige funktioner? Man kan sige, at risikoen ikke så meget består i sammenblandingen af kunstarterne, men i at kunst bliver til design forstået som funktion. Kunsten bliver herved normaliseret for at kunne fungere, og noget af dens særkende, som den altid bør holde i hævd, nemlig at sejle mellem de yderste skær og udfordre skæbnen, søge originaliteten, måske ligefrem provokere, synes at gå fløjten i iveren efter at *please* … Man kan mene, at kunsten så at sige forsvinder i design, og at den dermed mister sin dynamiske stræben.[1]

I denne generelle og gensidige tilnærmelse mellem kunstarterne forsvinder måske også noget af den kontrast, som kunsten typisk bringer ind i arkitekturen. Mødet mellem kunst og arkitektur skal indeholde en vis modstand, en friktion, der bringer værkerne i en frugtbar dialog med det arkitektoniske rum – ellers ender det hele i pænhed og normalitet. Friktionen

opnås, fordi billedkunstneren og arkitekten arbejder forskelligt, og godt for det. Arkitektens iver efter at nå den funktionelle løsning sikrer nok en kvalitativ ro, men det er ofte billedkunstnerens overraskende tolkning, der bringer nye facetter til oplevelsen.

En lysinstallation som et svingende skørt

Et beskedent eksempel på en sådan overraskende tolkning vil jeg her hente fra egne rækker: Billedkunstneren Viera Collaros udsmykning til det rytmiske hus Atlas i Aarhus, som min tegnestue Cubo Arkitekter har formgivet. Aarhus Kommunes kunstudvalg foreslog Viera Collaro som kunstner, og Statens Kunstfond støttede værket *Tonalities*, en udsmykning, der er formet som en lysinstallation med udgangspunkt i hele facadens metalbeklædning. Værket er 24 meter langt og syv meter højt og følger rundingen af den nye tilbygning udvendigt frem til den nye hovedindgang mod Aarhus Å. Vertikale striber af lys skifter i farve, langsomt, over tid inde bag metallet, og man ledes rundt om bygningen. Langs bygningen, tæt på, fornemmes lyde. Nærmere bestemt lyden af gamle tibetanske instrumenter: en gong, en messingskovl og en klokke. Basale musiske toner til et hus for hele verdens musik. Tonerne, der er komponeret af Bjarne Villy Larsen, kan høres hver time samtidig med, at lyset skifter.

Vi i Cubo havde selv foreslået en kunstnerisk bearbejdning af facaden. Fordi et rytmisk spillested typisk er en rektangulær kasse, en 'black-box' uden vinduer, lukket og uden nogen afspejling af den dynamiske aktivitet, der foregår indenfor, havde vi iklædt betonhuset en dragt vævet i metal. Men ved at lade Viera Collaros farvesymfoni lede de besøgende mod hovedindgangen og samtidig introducere musikkens verden, kommer den ellers lidt kedelige kasse til live på en måde, som vi ikke selv kunne forestille os. Klædedragten bliver pludselig et svingende skørt, hvori stedets funktion, indhold og ramme samlet sættes i scene – selvfølgelig særligt om aftenen – når musikken spiller.

Viera Collaros *Tonalities* er et stykke integreret kunst, som er udvidet med funktionelle kvaliteter, der understøtter arkitekturen, samtidig med at symbolske undertoner, billeder af det nye og det mytiske introduceres. Resultatet af samarbejdet er, at både kunsten og arkitekturen bliver mere mangfoldig, mere spørgende og interessant. Designelementet er vel til stede, men der er en stadig irrationalitet i kunstens frodighed, som arkitekten aldrig ville kunne forudse.

Herlev Hospital

Et mere historisk og klassisk eksempel på denne frugtbare friktion mellem kunst og arkitektur, ses næppe tydeligere end på Herlev Hospital. Arkitekturen var på dette tidspunkt i 1960'erne opsat på at definere hospitalet som en perfekt maskine, som den rationelle syntese af form, funktion og konstruktion, og i denne stræben glemte den i høj grad mennesket, dets skala og sanseregister. Her introducerede billedkunstneren Poul Gernes sin visse steder kontrollerede og faktisk meget programmerede farvepalet og skabte et hovedværk i den danske historie om kunsten i det offentlige rum. Provokerende og debatterende i samtiden, men også befriende humanistisk i sin mangfoldighed af sanseindtryk.

Viera Collaro:
Tonalities, 2010
Spillestedet Atlas i Aarhus

Martin Nyrop:
Bispebjerg Hospital, 1913
København

Herlev Hospital blev et smukt eksempel på kunstens evne til at trække hverdagen ind i de allermest rensede fysiske miljøer, som hospitalsverdenens medicinske miljøer ofte var. Poul Gernes insisterede på kunstens brugsværdi og ville integrere den i den almindelige borgers hverdag og behov for visuelle og æstetiske stimuli. Gernes var overbevist om, at det polykrome miljø kunne forkorte patienternes indlæggelse og fremme personalets arbejdslyst. Farvernes virke var nogle steder defineret efter verdenshjørnerne og efter sollyset og udfordrede derigennem hospitalets repetitive rationalitet. At kunsten kunne tilføre et byggeri en markant og stedsspecifik karakter var for Gernes en selvfølgelig sidegevinst.[2]

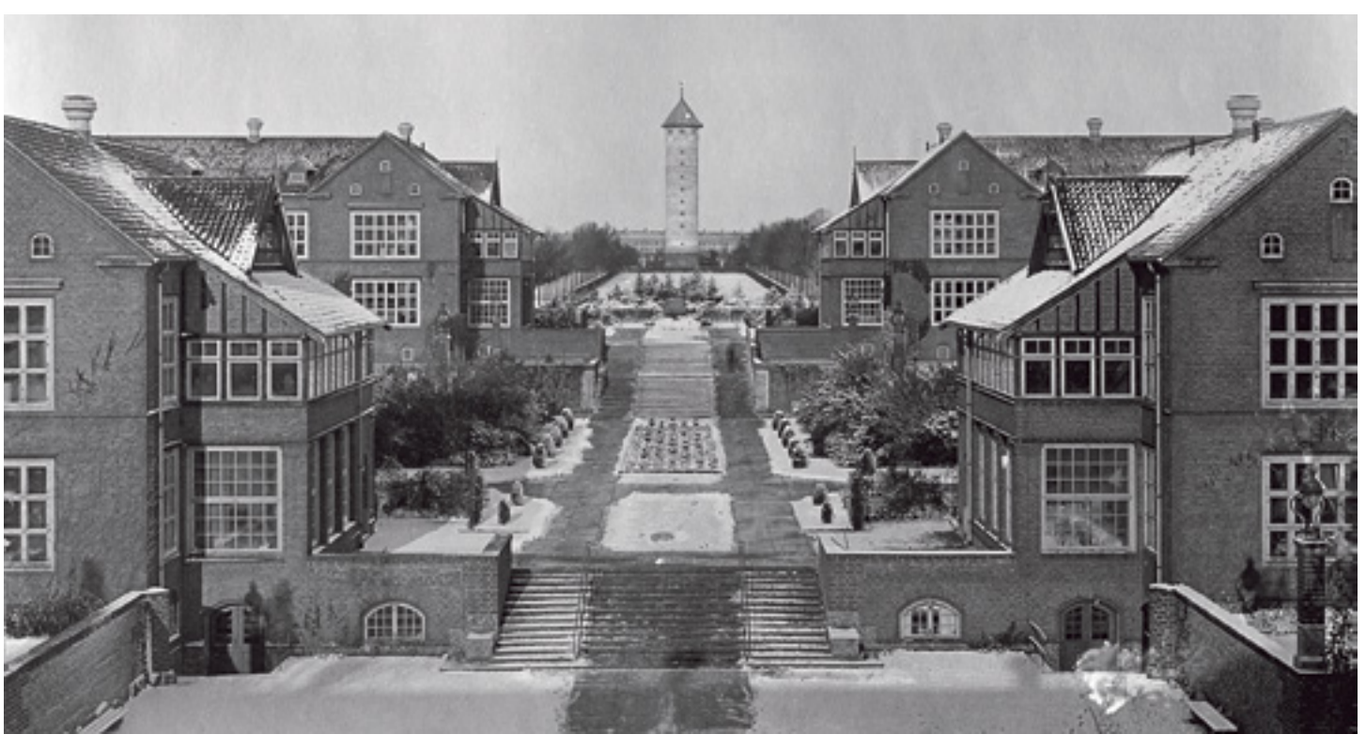
De lag af individuelle tolkninger og historier, som knyttes til arkitekturen via farvernes kunst i Herlev, er særdeles berigende for helhedsoplevelsen. De rodfæster tid og sted – helt ned til den enkelte sengestue – og lader mennesket møde livets mangfoldighed på nye måder i dejlig kontrast til situationens alvor. I Herlev får kunsten i det offentlige rum et menneskeligt og håndgribeligt sigte, og Gernes ville nok have elsket denne kontrast til museernes mere beskyttede miljø, hvor det provokerende nemmere kan agere, fordi rammen typisk er neutral – der er ikke forstyrrende arkitektur, ej heller et ønske om integration.

Fremtidens hospital

"Gennem kunsten påvirkes og aktiveres mennesker, så de træder i fornyet forbindelse med en livslyst, som måske er blevet anfægtet. Netop dette er hensigten med at placere kunst i hospitalets miljø. Den skal hjælpe med mentalt at aktivere den, der under særlige omstændigheder er blevet berøvet et behov."[3]

Danmark investerer i øjeblikket 40 milliarder kroner i nye hospitalsbyggerier, og Det Nye Universitetshospital i Aarhus er det første af de nye 'superhospitaler', der er under opførelse med C.F. Møller som hovedarkitekt og Cubo Arkitekter som en af flere samarbejdspartnere. Hospitalet er på størrelse med en almindelig provinsby som Ribe, det vil sige 9.000 arbejdspladser og dermed Aarhus' største arbejdsplads. Hvordan kan man overhovedet gøre så store bygningsstrukturer forståelige for borgeren? Hvordan kan man orientere sig og naturligt finde vej?

Først og fremmest er det nødvendigt at genindsætte den menneskelige skala i hospitalsbyggeriet som en dimension i planlægningen. Genindsætte, fordi Bispebjerg Hospital allerede i 1913 fremviste, hvordan et stort humanistisk hospitalsbyggeri kunne disponeres under hensyntagen til brugerens sanseapparat. Arkitekten Martin Nyrop havde formgivet lave længer i en park, placeret som en landsby på en bakke, der med brug af en menneskelig skala udnyttede stedets karakter gennem forståelige og beskedne, men alligevel levende og fortællende bygninger. Om ikke andet, så føler man sig godt behandlet af bygningerne på Bispebjerg. I det indre herskede institutionsbilledet stadig, men i det ydre var den ikke nødvendig. Arkitekturen var så sanselig og berigende, at det, som kunsten ellers kunne bibringe, allerede var tilstede i det fysiske miljø.



Siden Bispebjerg har bygningsarkitekturen skiftet fokus. I 1970'erne definerede man Rigshospitalet som en effektiv behandlingsmaskine, renset for al irrationel tænkning. I dag er fokus igen flyttet – fra hospitalet som maskine til hospitalet for patienten. Et sådant skift kræver fornyede overvejelser. I denne sammenhæng spiller den kunstneriske dimension en væsentlig rolle, idet den er med til at genindsætte et fokus på de menneskelige behov, som det nye sygehusbyggeri nødvendigvis må forholde sig til såsom genkendelighed, identitet og mangfoldighed: Elementer fra hverdagen og den trygge ramme, som man måske netop har forladt. Man er som patient følsom og udsat, og alt fremmedgørende kan rokke ved den enkeltes velbefindende.

De rumlige forskelle og den mangfoldighed af steder, som man fx oplever i byens rum, herunder kvarteret, gaden, strædet og torvet, kan være med til at skabe genkendelighed og identitet og gør, at man kan orientere sig og dermed føle sig mere tryg. Hvor byen kan spænde over hele livsforløb, så kan hospitalet det også – i kraft af de nye hospitalers kolossale størrelse. Hospitalet favner også hele livet – fra vugge til grav. Man kan sige, at hospitalets indre er et livsforløb i koncentreret form, og derfor stilles der store krav til den fysiske udformning.

De nye superhospitaler er derfor ikke blot store institutioner – der er tale om hele bymæssige strukturer, og derfor er det bydende nødvendigt, at disse enorme fysiske miljøer underlægges en helhedsorienteret planlægning. Kunstens rolle bliver i denne sammenhæng at skabe den nødvendige modstand til den allestedsnærværende institutionalisering, som uvægerligt presser sig på, når det økonomiske råderum begrænses og dermed sætter grænser for den arkitektoniske kvalitet. Denne beklagelige udvikling styrker kunstens nødvendighed og evne til at skabe et frirum for refleksioner over livet, så den kan bidrage til den menneskelige dimension og humane skala, der ofte kompromitteres, når alt skal defineres efter skabeloner på standardmennesket.

Huset som plejer

"Man har aldrig glemt, at huset findes for patienternes skyld. Men rationel professionsudøvelse, effektiv organisering, omkostningskalkuler, tekniske instrumenter kræver sit. Derfor er det let at glemme, at også huset er en plejer, én som kommunikerer direkte med patienten uden ord".[4]

Det er således kunsten som en del af den almindelige hverdag, man må søge. Men hvilken rolle spiller kunsten? Kan den, som Poul Gernes troede på, hele og lindre? Kan den gøre en forskel, eller er den blot i sidste ende en dekoration, der nok gør opholdet mere behageligt, men ikke har nogen mærkbar effekt?

I tilfældet med Det Nye Universitetshospital i Aarhus er det ønsket, at kunsten indgår som en ingrediens i den arkitektoniske palet, der er med til at forme fremtidens hospital. Ikke som et vedhæng, hæftet på bagefter, men som et element, der påvirker, markerer, agerer og styrker det samlede arkitektoniske indtryk. Faktisk kan man sige, at kunsten, i den lidt fattige og økonomisk begrænsede ramme, som arkitekturen for øjeblikket er underlagt, ofte får en større rolle end beregnet –

Det Nye Universitetshospital i Aarhus: Cubo Arkitekters forslag til en af hospitalets arkader og på modstående side 3D-rendering af placering i landskabet.

fordi arkitekturen kæmper med at få forståelse for et kvalitativt økonomisk råderum. Kunsten bliver hermed ofte den kvalitative markering eller fokusering, som man ikke vil være foruden. Den kan fæstne et særligt sted i det almene offentlige rum, som hospitalsmiljøerne jo udgør.

Den helhedstænkning som en hospitalsby må baseres på, medfører også, at det er nødvendigt med en overordnet kunststrategi, før man kaster sig ud i de store indkøb. Det er netop en sådan kunststrategi, som ligger til grund for de kunstneriske bidrag til Det Nye Universitetshospital i Aarhus og som Cubo Arkitekter er involveret i.

Kunststrategi for Det Nye Universitetshospital i Aarhus
Det er universitetshospitalets ambition, at kunst og arkitektur skal integreres og således berige *hele* hospitalsbyen. For Gernes havde ret – alle erfaringer peger på, at stimulerende omgivelser fremmer helbredelsen og forbedrer arbejdsmiljøet for personalet.[5] Med andre ord så sparer hospitalerne skattekroner på at tænke kvalitativt fremfor kvantitativt på de nye hospitaler. Integrationen af kunsten i hospitalets verden må derfor gerne være så radikal, at den også direkte påvirker de kliniske fysiske rammer – ikke kun de offentlige arealer skal bearbejdes med kunstnerisk udsmykning.

En overordnet kunststrategi kan sikre denne integration af kunst og arkitektur. I tilfældet med Det Nye Universitetshospital findes der i forvejen en omfattende kunstsamling, der vil danne et vigtigt fundament i opbygningen af den kunstneriske udsmykning – og samtidig kan medvirke til at præge de nye fysiske rammer. For personalet rummer den eksisterende kunst endvidere kulturbærende elementer, som det er vigtigt at have med i bagagen, når en ny identitet skal skabes i hospitalsbyen.

Statens Kunstfond er statens primære formidler af kunst til det offentlige rum, og det var naturligt at indlede et samarbejde med fonden om at udvikle disse retningslinjer, som kunne gælde, ikke blot for Det Nye Universitetshospital i Aarhus, men også for de andre store, nye sygehuse, der om få år vil skyde op på bar mark i Aalborg, Herning, Odense og Hillerød. Odense Universitetshospital har således også udarbejdet en lignende kunststrategi, og kunstfonden er involveret i flere nye hospitalers kunstneriske planlægning.

Kunststrategien lægger de overordnede 'politiske' linjer. Det Nye Universitetshospitals kunststrategi har blandt andet "fascination", "deltagelse", "diversitet", "ressourceudnyttelse" og "tværfaglighed" som programmål, mens den sigter efter at "fremme helbredelse", "skabe identitet", "skabe rum til alle" og "implementere bæredygtige, nyskabende og tværfaglige strategier og metoder". En kunstmanual implementerer dem i tre overordnede områder: Permanente kunstværker, midlertidige kunstværker og researchprojekter.[6] I Aarhus skal manualen tematisk tilrettelægges, så den understøtter hospitalsbyens hierarki, det vil sige, hvordan de forskellige rumlige muligheder, som hospitalet er bygget op omkring, kan udnytte kunsten.

Arkitektkonkurrenceprojektet for hospitalet var udtænkt som en traditionel by med kvarterer, opbygget med hvert sit torv og galleri. Hvert kvarter havde et fagligt fællesskab, fx omkring Onkologi (kræftsygdomme), og i strategien foreslås der en kunstnerisk udsmykning, der relateres til det faglige tema – måske som en direkte tolkning af fagområdet eller blot med en specifik kunstner tilknyttet.

I de mere offentlige rum i Forum, hospitalsbyens hovedindgang og det samlende torv, der som domkirken i byens midte hæver sig op over de omkringliggende sengebygninger, kan mere spektakulære installationer tænkes at udnytte de højloftede rum. Også i arkaderne, der leder ud til afdelingernes gallerier, er der plads til kunst, der går i højden. Kunsten skal ligeledes integreres i landskabsbearbejdningen og kan således være bindeled mellem ude og inde, men også aktivt være en del af udformningen af de landskabselementer, som fastlægges.

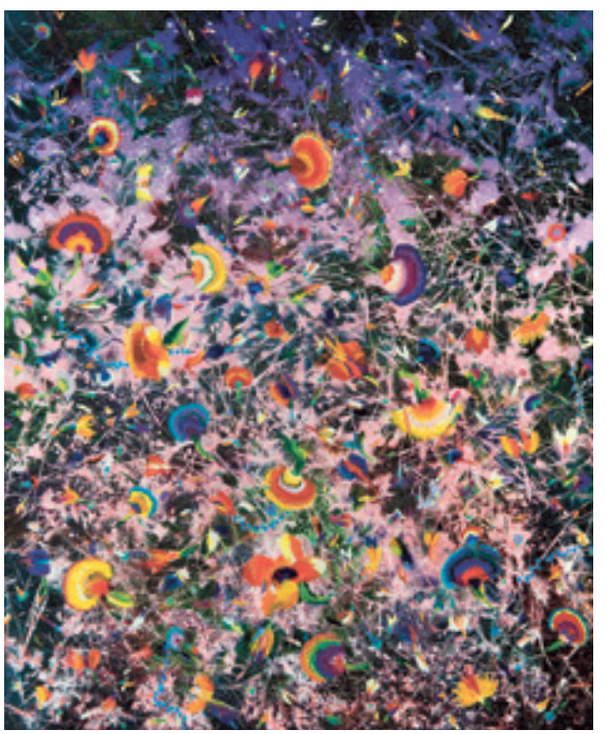
Kunststrategien kan også indgå som en del af den såkaldte 'Find-frem-strategi', der guider den besøgende rundt i hospitalsbyen. Den kunstneriske bearbejdning skal derfor foregå i tæt dialog med en påtænkt farve- og skiltepolitik for hospitalsbyen.

Kunstmanualens implementering tager udgangspunkt i konkurrenceformer, hvor man efter en åben international prækvalifikation udvælger et antal deltagere. De første kunstkonkurrencer er afholdt, og fire kunstnere, Sophia Kalkau, Thierry Feuz, Matt Mullican og kunstnerduoen Hanne Nielsen & Birgit Johnsen, er valgt til at formgive hver en arkade og for to af kunstnernes vedkommende ligeledes et ankomstgalleri. Fire byggeafsnit vil på den vis blive præget af hver sin kunstner, der vil sætte særegne og meget forskellige aftryk på områder, der ellers er identiske i det fysiske udtryk.

Både en stram tidsplan og betydelige sparerunder har dog været hård mod ønsket om at integrere kunsten i arkitekturen. Ikke desto mindre vil de fire udsmykninger helt sikkert tjene som vigtige pejlemærker i det store kompleks. Særligt fordi den oprindelige klarhed og konsekvens i bygningsstrukturens hierarki er blevet kompromitteret af spareiveren, hvilket har gjort den kunstneriske dimension endnu mere vigtig.

De fire kunstværker er netop væsentligt forskellige – i tanke som i form, men de udnytter alle den tænkte arkitektur og arbejder videre med de givne rumligheder. Nogle værker er integrerede i hospitalets teglflader, andre er mobiler, der udnytter de dobbelthøje arkaderum. Der er tale om abstrakte værker, men også om videokunst og figurativ kunst, der er udsat for nye redskaber og digitale teknikker. De forskellige tilgange til kunsten reflekterer kunstnernes forskellighed i etnicitet, køn og alder, og denne mangfoldighed mellem kunstnerne sætter sit aftryk på den stedsspecifikke kunstneriske udsmykning. Dette kan kun ses som en berigelse i forhold til de beskrevne rationaliseringsprocesser, der påvirker byggeriets arkitektoniske kvalitet.

Forhåbningerne for den kunstneriske udsmykning af universitetshospitalet er således stadig store, men i et overordnet perspektiv vil det være vigtigt, at der sker en erfaringsudveksling



mellem stat og regioner om kunsten i det offentlige rum og særligt om dens anvendelse i sundhedssektoren.

Kunsten og staten

Det er en unik tradition, at man i Danmark støtter den kunstneriske udsmykning. Et statsligt direktiv bestemmer, at når staten bygger, skal der afsættes 1,5 % af anlægsbudgettet til kunstnerisk udsmykning. Regeringen påtænker at udvide denne bestemmelse til regionerne, og man kunne ønske, at kommunerne også kom med, eftersom statens direktiv cementerer den betydning, som kunsten har for vores fysiske miljøer.

Efter finanskrisen i 2008 og frem er realiteterne dog, at byggeriets vilkår er presset i bund samtidig med, at kravene til byggeriets kvalitet, bæredygtighed med videre stadig skærpes. Dette medfører, at 'flødeskum' som kunstnerisk udsmykning ofte fjernes, idet det vurderes som irrelevant, når budgettet er stramt – i forhold til eksempelvis antallet af sengepladser på hospitalerne.

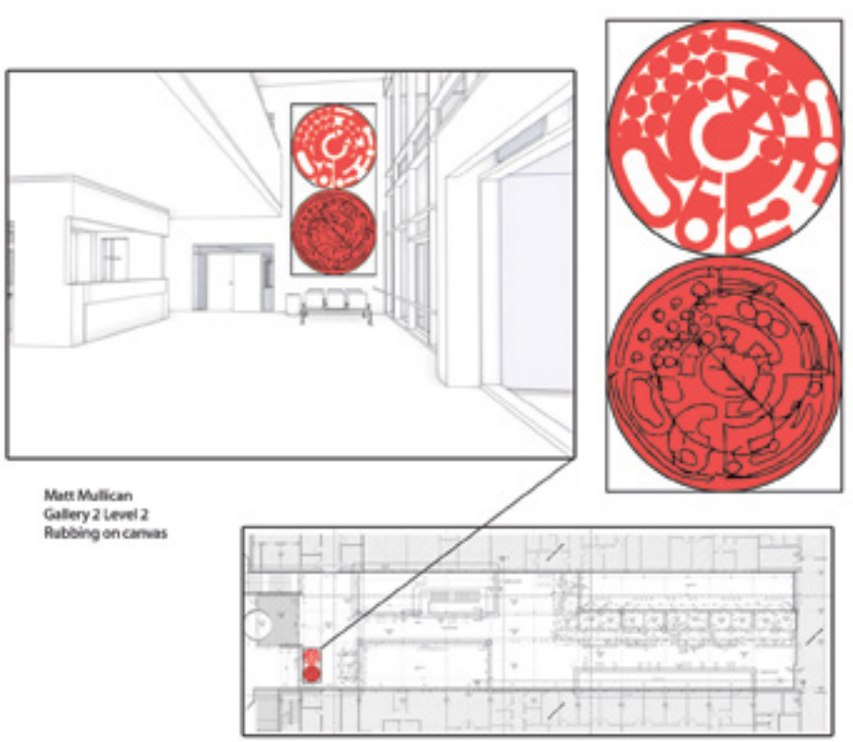
Disse økonomiske dilemmaer befinder byggeriet sig ofte i, hvilket er naturligt, men samtidig er det rådgivernes, og dermed bygherrens, pligt at sørge for, at den menneskelige dimension tages med ind i det offentlige byggeri, hvad enten der er tale om offentligt byggeri i sundheds- og undervisningssektoren, almindelige kontorlokaler eller i de åbne offentlige arealer i vores landskab. Særligt det danske landskab domineres i disse år af en superliberalisme, der er ved at nedbryde enhver landskabelig og stedlig kvalitet, hvilket tydeligt illustreres fx i mødet med det danske motorvejsnet.

I denne sammenhæng repræsenterer kunsten stadig en mulighed, men den er kun periferisk taget med på råd, når de store infrastrukturelle forandringer af landet planlægges.

Statens Kunstfond, som den betydeligste aktør i det danske kunststøttesystem, danner ofte det faglige grundlag og den økonomiske base for den kunstneriske udsmykning, idet den skærper de værdier, som kunsten påvirker samfundet med. Fonden støtter de vækstlag og den kunstneriske 'grundforskning', som finder sted i de forskellige grene af kunsten, og som, med sigte på en overordnet 'sammenhængskraft' – for nu at bruge et fortærsket udtryk – sørger for vækst i de kreative fag. Kunstarterne er med til at forme det humanistiske grundlag, som vi baserer samfundsudviklingen på.

Men i forhold til sundhedssektoren, og hospitalerne i særdeleshed, bestemmer staten kun den overordnede samlede ramme på 40 milliarder kroner. Regionerne skal selv prioritere midlerne, og pt. skæres der i midlerne til kunsten. Det er en uheldig, tilbageskuende og også på langt sigt uøkonomisk disponering, som beskrevet ovenfor.

Det er op til det politiske styre at sikre, at også fremtidens Danmark kan opretholde og udbygge den kunstneriske dimension i det offentlige rum. Som de omtalte eksempler illustrerer, er det netop kunstens tilstedeværelse, mere eller mindre integreret, der sikrer, at det danske 'adelsmærke' for byggeri, den menneskelige skala, forbliver intakt.



Det Nye Universitetshospital i Aarhus: Skitseforslag til kunstneriske udsmykninger af henholdsvis Sophia Kalkau, Thierry Feuz og (denne side) Matt Mullican. Alle fra 2013–14.

Aalborg Universitet

Gladsaxe Hovedbibliotek

Designmuseum Danmark

Sædding Strandvej

Holbæk Strandpark

Birk Centerpark

DR Byen Station

University College Syddanmark

Mændenes Hjem

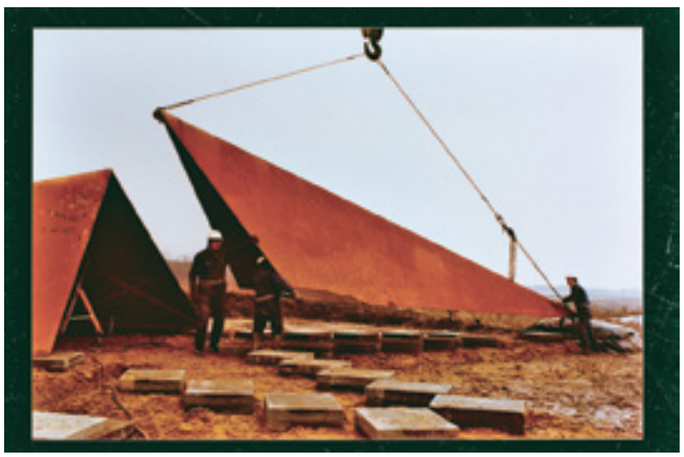
Dækmolevej

10

Stig Brøgger
(f. 1941)
Hein Heinsen
(f. 1935)
Mogens Møller
(f. 1934)
Stjerne – Stjerneport – Stjernesplinter
1978–80
Cortenstål, beton og rustfrit stål
Stjerne: 3,75 x 20,5 m
Stjerneport: 7,14 x 8,4 m
Stjernesplinter: 2,86 x 4,66 m
Aalborg Universitet
Fibigerstræde 11
9220 Aalborg Øst

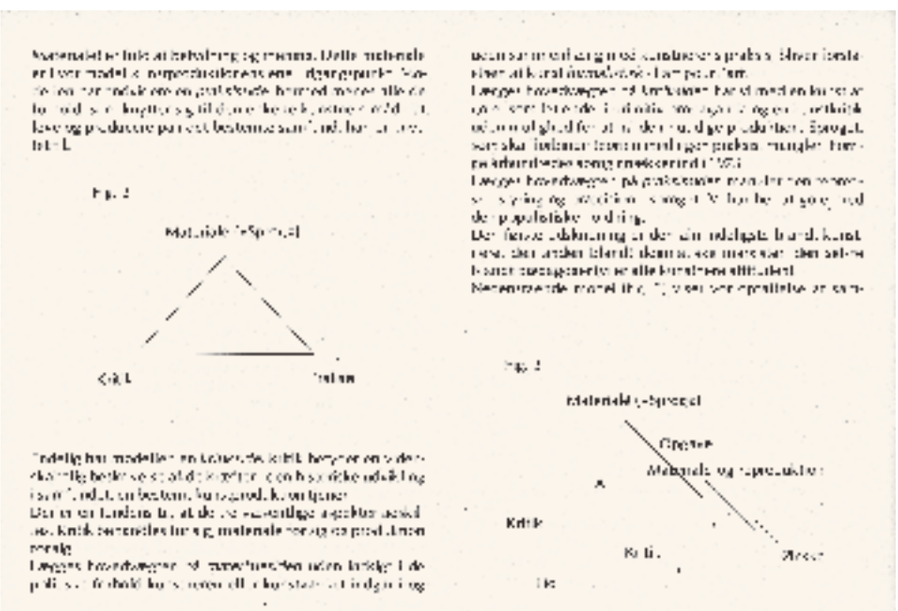
Som en nedfalden meteor ligger en enorm rustrød stjerne udenfor Aalborg Universitet. Midt i et cirkulært felt dannet af store sten ligger stjernen der, helt fremmedartet i landskabet. Vender man blikket mod universitetets lave bygninger, får man øje på en bastant betonport. Den er placeret forskudt i forhold til gangstien – det er ikke en port, man går *igennem*, men en port, man går *forbi*. Ved portens øverste venstre hjørne sidder endnu en stjerne. Nogle meter henne ad gangstien er en flise med syv indlagte stålplader nedfældet i belægningen. En splintret stjerne. Faktisk findes flisen ikke længere. Den må vi forestille os for at forstå udsmykningens helhed.

Værket *Stjerne – Stjerneport – Stjernesplinter* er skabt til det daværende Aalborg Universitetscenter af billedkunstnerne Stig Brøgger, Hein Heinsen og Mogens Møller i 1978-80. I 1974 havde de tre kunstnere oprettet Institut for Skalakunst som ramme om en ny kollektiv kunstproduktion. I denne konstellation realiserede de en række fælles projekter sideløbende med deres individuelle praksisser. Institut for Skalakunst beskæftigede sig med monumentaludsmykninger i det offentlige rum – udsmykninger, der ikke blot skulle være dekorative, men som også skulle afspejle de politiske og samfundsmæssige vilkår, de var blevet skabt under. Udsmykninger, der forholdt sig kritisk og analytisk til deres omgivelser, og som tilstræbte at gøre opmærksom på steders forandringspotentiale, deres 'utopiske dimensioner'.



Kunstnerne Stig Brøgger og Mogens Møller ser til ved opførelsen af den store rustne stjerne.

Herunder et opslag fra en prisopgave af Brøgger og Heinsen, der illustrerer Institut for Skalakunsts særlige kunstforståelse: Med en næsten samfundsvidenskabelig retorik suppleret med geometriske diagrammer forsøger de at sætte kunstproduktion på formel.



På gamle fotografier af udsmykningen kan man fornemme den akse, de tre værker var placeret på. Den asymmetriske flise lå bag stjerneporten, indtil den blev fjernet på grund af slitage sidst i 1980'erne.

11
P

Som navnet Institut for Skalakunst indikerer, var trioen særligt optaget af de forskellige skalaforhold, der findes på et givent sted. Forud for skabelsen af et værk gennemfotograferede og analyserede kunstnerne de pågældende omgivelser. Ved Aalborg Universitetscenter blev de opmærksomme på byggeriets anonyme udtryk og decentrale struktur og skitserede en udsmykning, der skulle markere den ellers diffuse indgang til området. Og så udvalgte de tre forskellige størrelsesforhold fra universitetsområdet: landskabets skala, bygningernes skala og interiørets skala. Udsmykningens elementer blev siden defineret af disse tre skalaforhold: Den store stjerne forholder sig til landskabet, den mellemstore port til bygningerne og den lille flise til byrumsinventaret. Det tredelte værk tilføjer nogle pejlemærker, nogle *forskelle*, som kontrast til byggeriets forskelsløse ensartethed. I sin tale ved indvielsen forklarede Hein Heinsen: "I de industrialiserede samfund bliver alt mere og mere ens. (…) Fælles for den rationaliserede og industrialiserede produktionsproces er, at forskelle udjævnes og alt bliver ensartet. Inden for videnskaben vil man sige, at entropien tager til. Den nye struktur, som bliver mere og mere omfattende, savner tre elementer: Det historiske perspektiv. Modsætninger. Drømmen om en ny verden. *Utopien*. Stjernemonumentet på AUC forsøger at tage *historien*, modsætningerne og fremtiden med."

Udsmykningen mødte modstand helt fra begyndelsen. Umiddelbart efter opsætningen af stjerneporten modtog kunstnerne brev om, at værket havde været udsat for hærværk. Ordene "Arbeit macht Frei" var blevet malet på betonen, og på universitetscentret var der "stor utilfredshed med, at skulpturerne fremprovokerer sådanne associationer." Udsmykningen fik dog lov at blive stående.

Brøgger, Heinsen og Møller arbejdede med en grundlæggende sammentænkning af teori og praksis. Gruppens teoretiske ståsted udsprang af en prisopgave, som Brøgger og Heinsen afleverede på Det Kgl. Danske Kunstakademi i 1973. Med en trekantsmodel beskriver de, hvordan kunstproduktion er spændt ud mellem *materiale* (det store kunsthistoriske materiale, der ligger til grund for kunstproduktionen), *praksis* (kunstnerens produktionsform) og *kritik* (de samfundsmæssige forhold, kunsten skabes under) – tre aspekter, som de

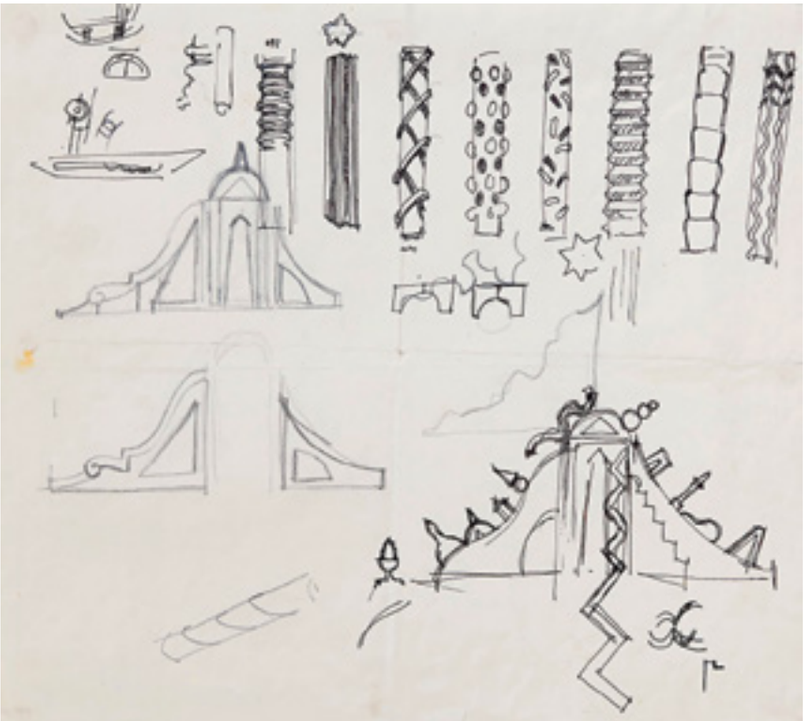
argumenterer for, at man bør afbalancere i forhold til hinanden for at undgå, at kunsten bliver enten ren formalisme, ren populisme eller ren propaganda.

Kunstnertrioen interesserede sig for det komplekse forhold mellem kunstnerisk aktivitet og samfundets politiske, økonomiske og kulturelle tilstand – et forhold, de også beskrev, da de i 1978 repræsenterede Danmark på Venedig Biennalen: ”Kunstværker er aldrig isolerede fænomener, de indgår i komplicerede forbindelser med andre produktioner i samfundet”, fastslog de i katalogteksten. Som med stjerneudsmykningen i Aalborg, der forholder sig meget præcist til de forskellige skalaforhold og materialer, der karakteriserer universitetsområdet.

Kunstnerne placerede Aalborgudsmykningens tre elementer på en akse, der forbinder landskabet ved indkørslen til universitetsområdet med den bymæssige bebyggelse, som universitetet udgør. I dag er aksen brudt. Der er plantet træer mellem den rustne stjerne og betonporten – og udsmykningens mindste element, flisen, blev fjernet sidst i 1980’erne, fordi betonen var så forvitret, at metalpladerne rev sig løs. Ser man billeder fra dengang, aksen endnu var intakt, forstår man, at det tredelte værk er en markering af overgangen mellem natur og kultur, mellem landskab og bebyggelse, mellem den store og den lille skala.

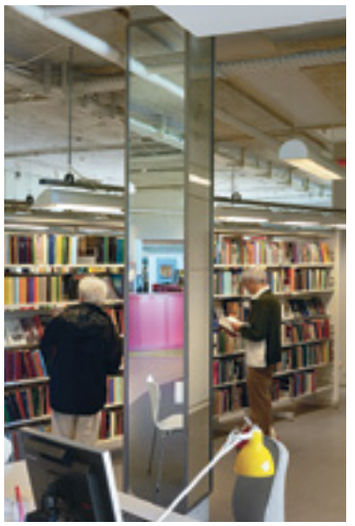
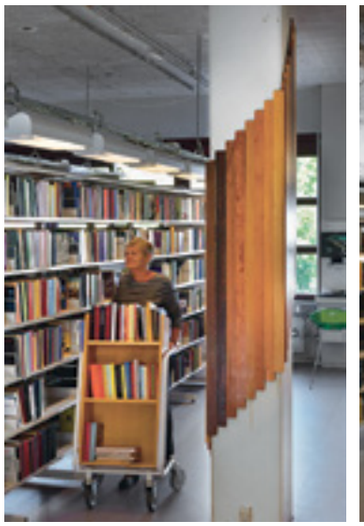
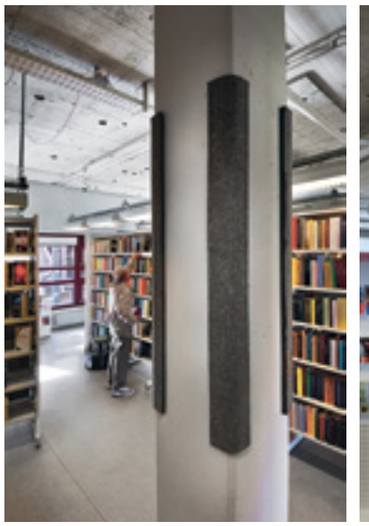
11

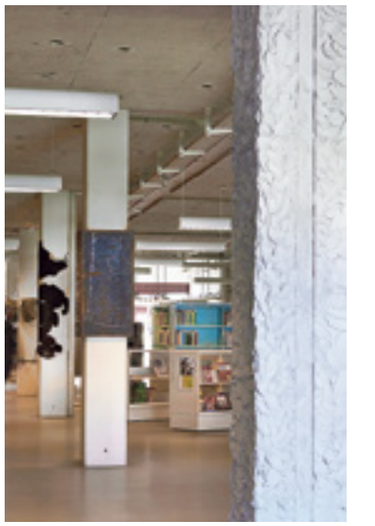
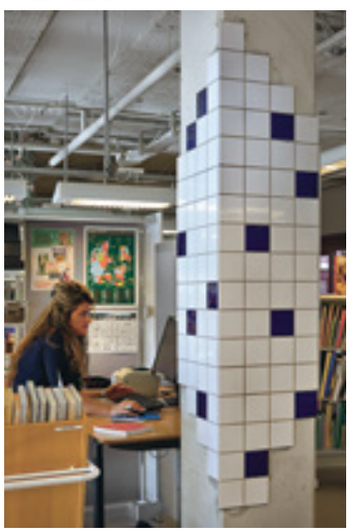
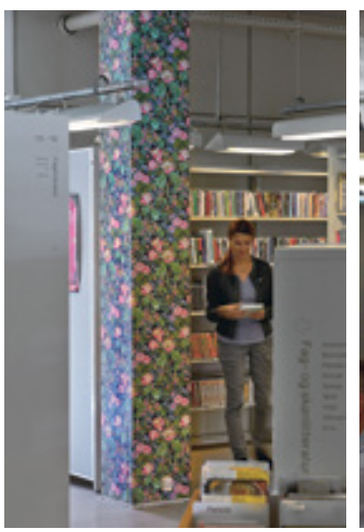
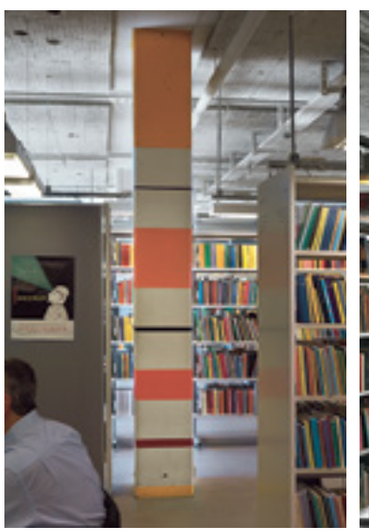
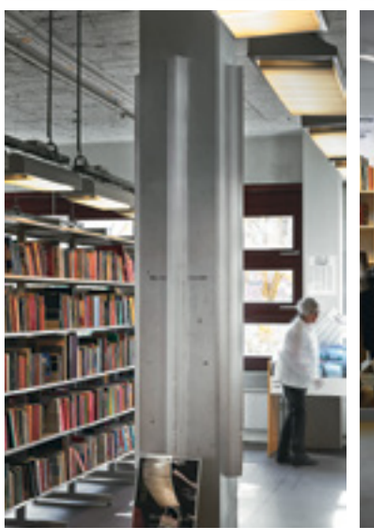
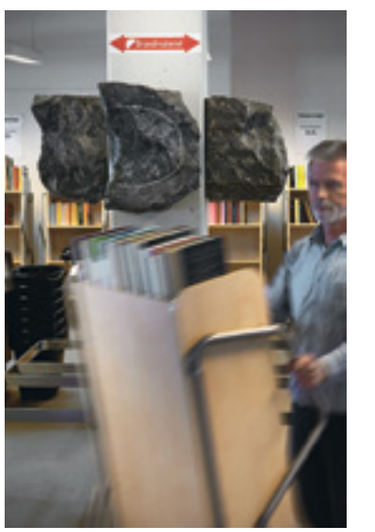
Bjørn Nørgaard
(f. 1947)
Arkitektoniske kommentarer
1979–81
Marmor, bronze, træ, beton, jern, stål, glas, cement, kobber, rustfrit stål, koskind, filt, keramik, maling, spejl, granit, kakler, stuk og tapet
Portal: Højde 6,5 m
Pyramide: Højde 7,5 m
Tårn: Højde 15 m
Gladsaxe Hovedbibliotek
Søborg Hovedgade 220
2860 Søborg



Forarbejde til *Arkitektoniske kommentarer*.
Blyant og tusch på papir.

For at komme ind på Gladsaxe Hovedbibliotek skal man igennem en mærkværdig portal: En overligger i egetræ med udskårne motiver balancerer hen over en græsk søjle lavet af bronze og en slank bautasten af groft tilhugget marmor. Nederst to betonsokler med abstrakte relieffer. Fire vidt forskellige materialer og fire vidt forskellige stilarter. "Et historisk forløb i materialer, et program for udsmykningen som indgang", skrev kunstneren Bjørn Nørgaard i en fire sider lang beskrivelse af udsmykningsforslaget fra 1979. Portalen slår tonen an i den omfattende udsmykning, der på fabulerende vis blander stilarter og materialer fra verdens kulturhistorie. Spredt rundt i bygningskomplekset – både inde og ude – finder man Nørgaards værker. Udsmykningen kulminerer i den indre lysgård, hvor forskellige himmelstræbende elementer giver et fortættet udtryk: Et højt minaretlignende tårn og en tresidet glaspyramide omkranses af otte bemalede cementsøjler – det hele presset sammen på den sparsomme plads. Tårnet er ikke et funktionelt tårn. Man kan ikke komme op i det, og pyramiden er også befriet fra funktion. Kigger man op, får man øje på to nøgne menneskefigurer i bronze. Det er afstøbninger af kunstneren og hans hustru, billedkunstneren Lene Adler Petersen. Hun er fremstillet som en fristerinde med udstrakt hånd og koket vrid i hoften, han som en gammel græsk sagnhelt i en klassisk kontrapost-stilling.

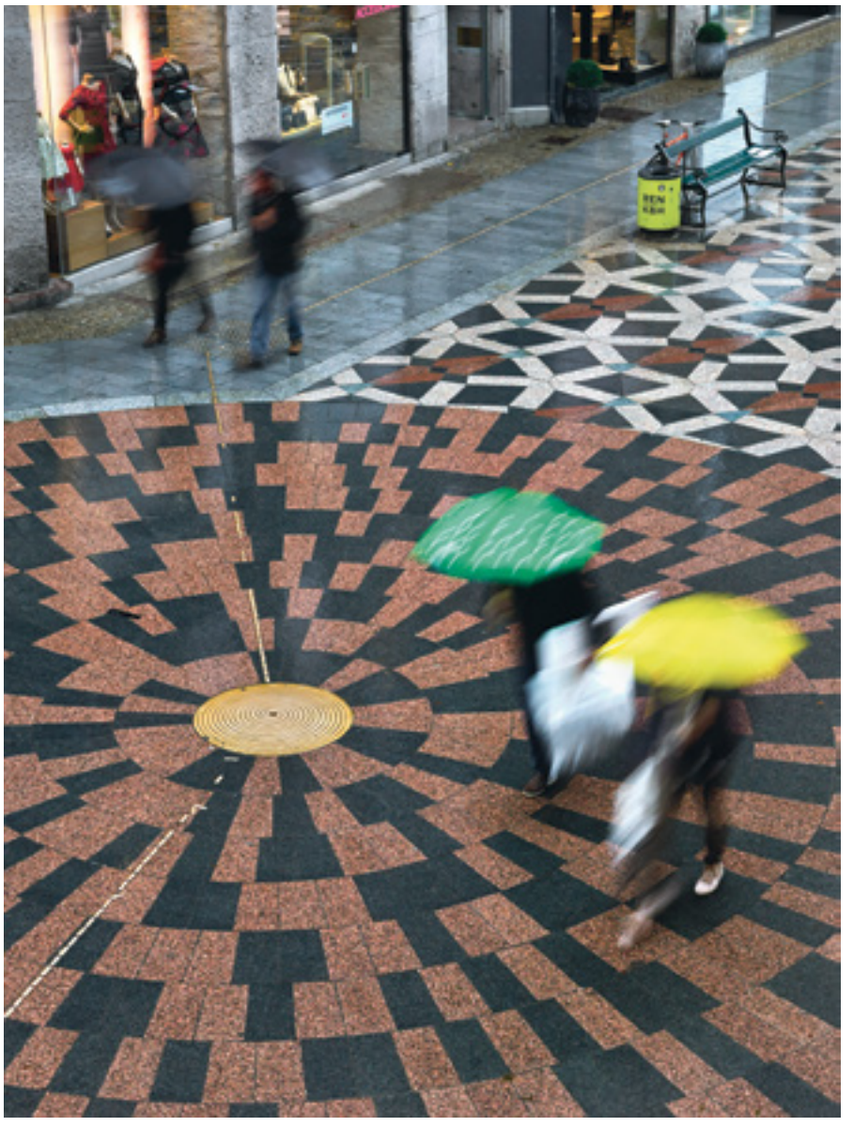







Bjørn Nørgaard har udsmykket 11 søjler i biblioteket med hvert deres materiale: spejl, træ, filt, koskind, jern, cement, kakler, blomstret tapet, maling, stuk og granit.

I bibliotekets forhal står en keramisk grotte, hvis yderside er dekoreret med en mangfoldighed af symboler og historier. Her kan man finde kristne, mytologiske og kulturhistoriske referencer.

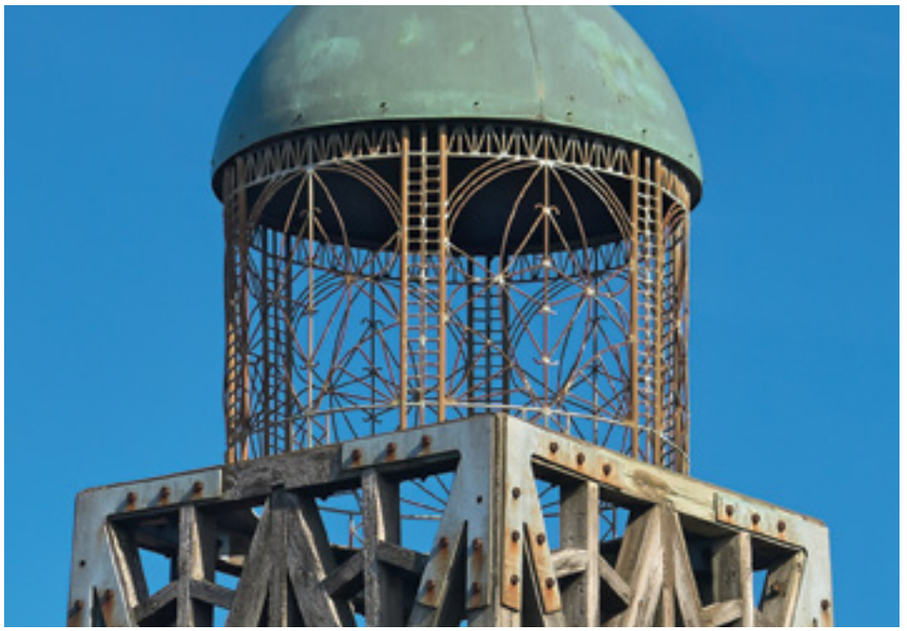
I oktober 1978 havde Gladsaxe Kommune henvendt sig til Statens Kunstfond med et ønske om en kunstnerisk udsmykning til det nye bibliotek, og kunstfonden foreslog Bjørn Nørgaard. Året efter præsenterede han sit skitseforslag, som skabte stor uenighed i kommunalbestyrelsen. Halvdelen af politikerne var oprørte over Nørgaards ideer, som de karakteriserede som uharmoniske og provokerende. De så hellere, at man udstillede kommunens samling af afrikansk kunst på biblioteket. "Nu har vi endelig fået vores hovedbibliotek, hvorfor skal vi så ødelægge det?", buldrede én, mens en anden beklagede sig: "Jeg elsker de græske søjler – men han har ødelagt den søjle med den bjælke og den bautasten. (…) Jeg bliver urolig, og jeg kan ikke gå ind i det bibliotek og hente en bog i fred og ro." Med et snævert flertal blev forslaget dog alligevel vedtaget, og i 1981 stod udsmykningen færdig.

Bjørn Nørgaard tog udgangspunkt i to ting: Dels arkitekt Erik Korshagens allerede færdige bygning, dels husets funktion som bibliotek og kulturcenter. Nørgaard beskrev arkitek-



På Amagertorv i det indre København har Bjørn Nørgaard skabt den 3.000 m² store granitbelægning, der i 1993 gav pladsen et helt nyt udtryk. Det flerfarvede stjernemønster – som er inspireret af både nordafrikansk ornamentik og danske kalkmalerier, og som består af granit fra syv forskellige lande – har forstærket byrummets karakter og samlet pladsen, der før forekom diffus.

Menneskemuren blev skabt til en udstilling på Solomon R. Guggenheim Museum i New York i starten af 1980'erne. Senere kunne man opleve den foran Statens Museum for Kunst i København, og i dag står den foran Horsens Kunstmuseum. Murens symmetriske arkitektur fungerer som sokkel for 13 forskellige menneskefigurer, der er hentet i verdens kunst- og kulturhistorie, heriblandt elefantguden Ganesha, Michelangelos *Den døende slave* og en kvinde fra et maleri af Henri Matisse.



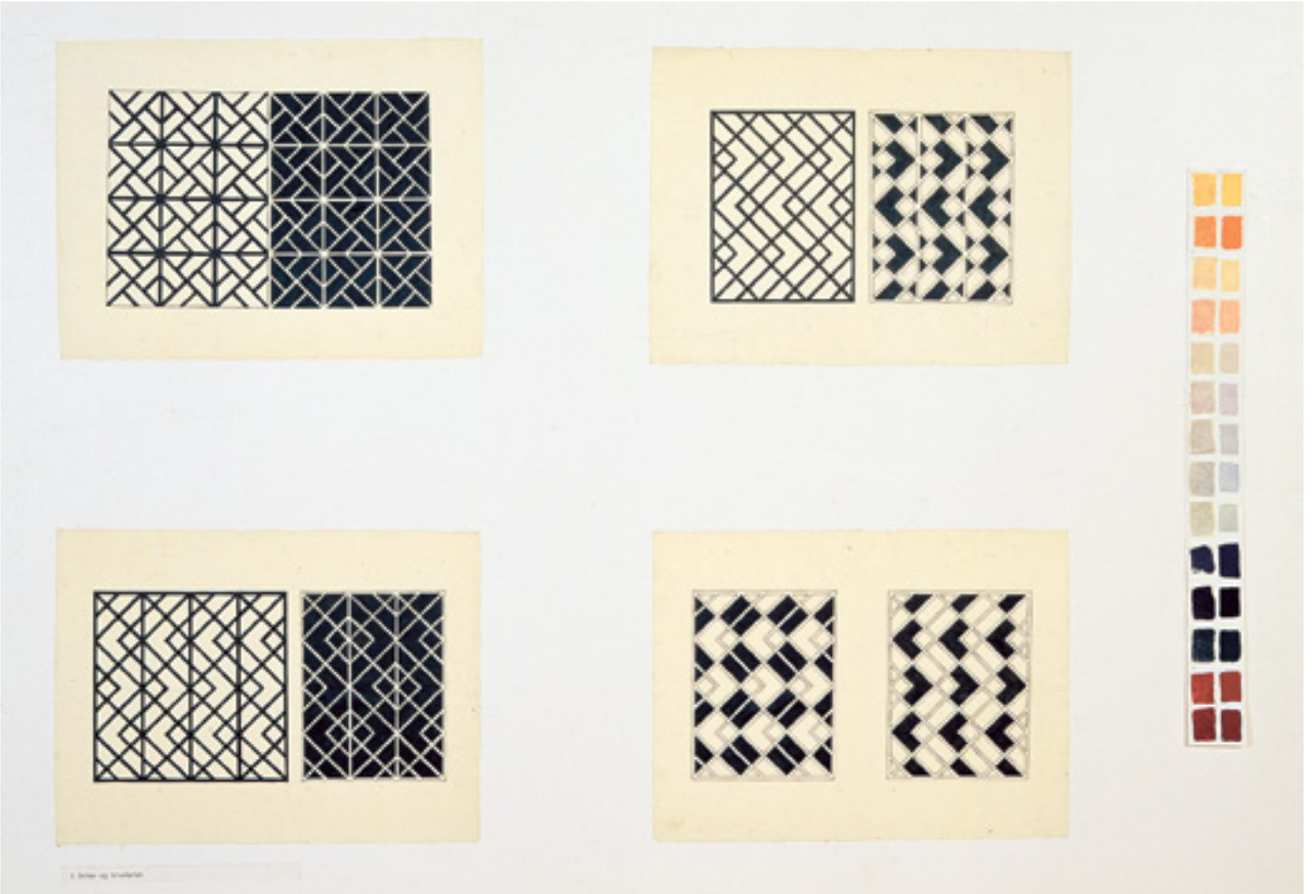
Forarbejde til *Arkitektoniske kommentarer*.
Blyant og tusch på papir.

turen som ”en realitet, jeg ikke kan gribe ind i” og forklarede videre: ”billedet bliver derfor en kommentar til huset, og min arbejdstitel har været ’arkitektoniske kommentarer’, som fodnoter til en allerede skreven bog, eller vignetter til en roman.” Den pompøse portal og tårnet, der skyder sig op fra den indre lysgård og lige præcis stikker frem over bygningens tag, er gode eksempler på Nørgaards legende kommentarer til det stramme moderne byggeri. Udsmykningen forholder sig frit til bygningskunstens historie og kombinerer velkendte elementer – pyramiden, tårnet, portalen, grotten, templet og søjlen – på nye måder. Med sine mange referencer peger udsmykningen i Gladsaxe på biblioteket som et sted fyldt med genrer og historier fra forskellige tider. Det er kendetegnende for Bjørn Nørgaard, at han anvender kunst- og kulturhistorien som et frit tilgængeligt arkiv, hvorfra han henter alverdens symboler og arketyper og giver dem nyt liv. At bruge løs af kunsthistoriens motiver og stilarter, fremfor at dyrke sin egen personlige stil, er blevet hans særkende, hans personlige stil.

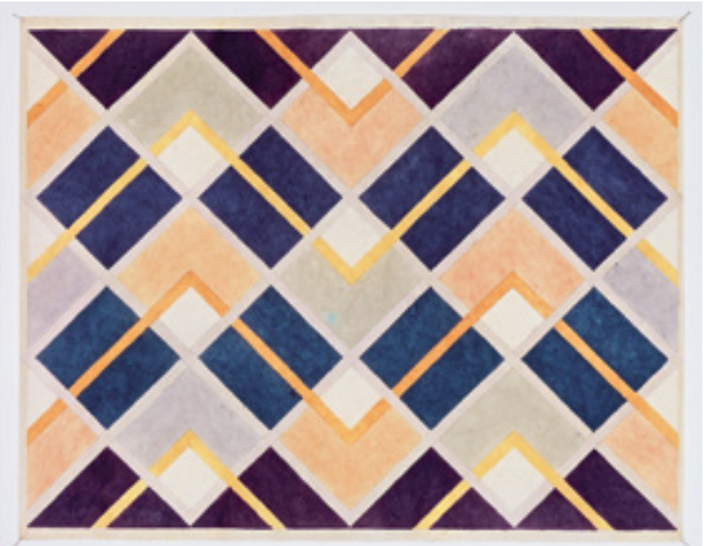
De mange stil- og materialemæssige brud gør *Arkitektoniske kommentarer* til en typisk eksponent for den postmoderne kunst og arkitektur, der vandt frem i 1970’erne og 1980’erne. Med det postmoderne kom et opgør med modernismen, de universelle sandheder og de store fortællinger. Man hyldede det fragmenterede og dekonstruerede og blandede på ironisk vis stilarter og materialer på nye måder. Nogle kaldte det ’genbrugsklassicisme’, mens Nørgaard foretrak ’folkelig klassicisme’. Om det er folkeligt i gængs forstand kan måske diskuteres. Der skal nok være flere end de kritiske byrådsmedlemmer, der ikke helt værdsætter eller forstår sammenblandingen af de mange stilelementer. Men måske behøver man heller ikke forstå det. ”At få en forklaring på et kunstværk, er som når man sidder og læser en skide spændende kriminalroman og der kommer en idiot og fortæller slutningen”, skrev Nørgaard kontant i 1976.

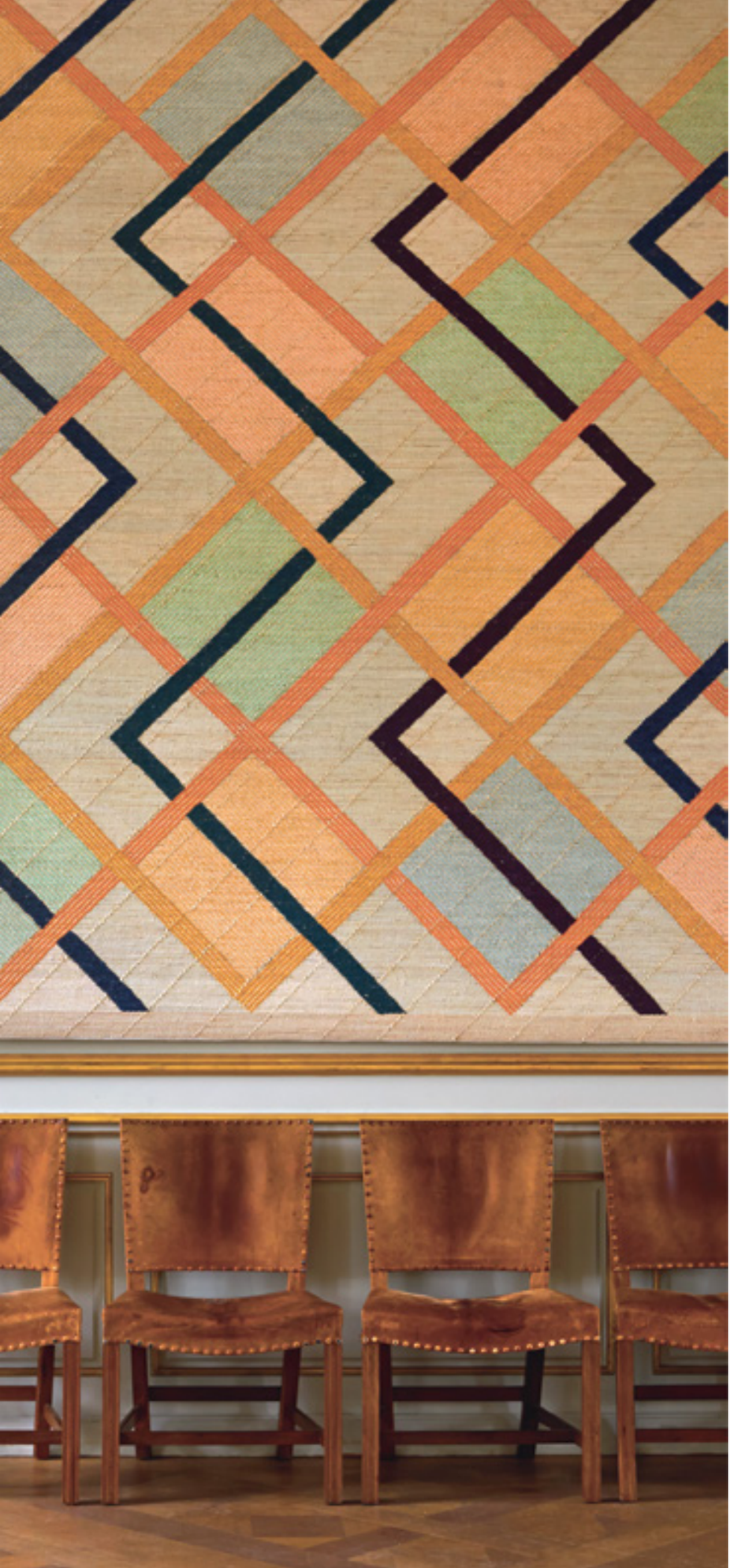
12

Jette Gemzøe
(f. 1942)
Uden titel
1991–92
Fire fladvævede billedtæpper
Ramie, uld, hør og silke
Hvert tæppe måler 280 x 230 cm
Designmuseum Danmark
Bredgade 68
1260 København K



Jette Gemzøes skitsematerialer giver et indblik i det ni måneder lange forarbejde, der gik forud for vævningen af de fire store billedtæpper. Øverst sort-hvide skitser og farvepalet og nederst skitsetegninger, vikleprøver og væveprøver. De fire skitser på modstående side er remasolskitser på håndlavet papir.





Små lyseblå tråde bugter sig ud og ind imellem lodrette hvide. De afbrydes af en orange og en gul diagonal for så at blive afløst af sart lyserød. Stiller man skarpt på den lyserøde flade, opdager man små nuanceforskelle: rosa, koral, fersken. Her er en farve ikke bare en farve. Hvert felt består af et væld af forskellige nuancer. Går man et par skridt tilbage, kan man betragte udsmykningen i sin helhed: Fire fladvævede billedtæpper ophængt to og to overfor hinanden i hver sin guldindrammede niche i festsalen på Designmuseum Danmark. Udsmykningen er skabt i anledningen af det daværende Kunstindustrimuseums 100-års jubilæum i 1990. Med et skitseforslag, der tog udgangspunkt i salens eksisterende farver og mønstre, vandt Jette Gemzøe en lukket konkurrence udskrevet af Statens Kunstfonds udsmykningsudvalg i samarbejde med udvalget for kunsthåndværk. Festsalen blev indrettet i 1920'erne af den danske arkitekt Kaare Klint, og det var Gemzøes mål at skabe nogle værker, der kunne gå i dialog med det smukke gamle lokale fremfor at tilføre noget radikalt nyt.

Inspirationen til de fire billedtæpper fandt Jette Gemzøe i salens fletmønstrede parketgulv. Hvert værk er baseret på den samme geometriske komposition: Sidestillede ruderformede felter samt få lodrette zigzag-linjer, som væver sig ud og ind imellem de diagonale bånd, der indkredser ruderne. Ved hjælp af forskellige farvekombinationer har Gemzøe skabt fire variationer over den enkle grundkomposition. De felter, der på det ene værk er vævet af lyse hørtråde, er i det næste af mørkt uldgarn. Forskydningen af farver giver hvert billedtæppe sit helt eget udtryk.

Også udsmykningens raffinerede farveskala er skabt med udgangspunkt i festsalen, og alle trådene er specielt indfarvet til netop dette værk. Under sit forarbejde observerede Jette Gemzøe, hvordan det skiftende dagslys fik rummets lysegrå vægge til at ændre karakter: fra gyldent til køligt grågrønt. Hun noterede sig farverne på stolenes patinerede lædersæder, de blålige nuancer i den gamle prismelysekrone, som i dag er erstattet af en nyere lysekrone, og det skinnende bladguld på panelværket.

Gemzøe har med sin farvesætning og sit materialevalg formået at gøre de stringente billedtæpper dynamiske og sanselige. Blanke hørtråde og blødt uldgarn smyger sig over og under stride, matte strå fra den kinesiske brændenælde ramie. De fine ramiefibre står i kontrast til den bløde uld. Forskellene i de organiske materialers struktur giver billedfladen liv. Et modspil til de stramme geometriske linjer. Flere steder har Gemzøe ladet den rå bund stå frem, så man bliver opmærksom på teknikken, vævningen.

Med fornemmelse for rummet, kunstnerisk præcision og udviklet sans for stoflighed, har Jette Gemzøe skabt en harmonisk og klassisk udsmykning. En udsmykning, der passer perfekt ind i Klints gamle festsal. Og samtidig en udsmykning, der har gjort rummet til værk. "Jeg har gennem mit valg af farver, materialer og strukturen i tekstilet bestræbt mig på at forstærke salens atmosfære", sagde hun i sin tale ved indvielsen af tæpperne. Dagslysets skiftende nuancer, gulvets mønster, inventarets farver – alt sammen er det indfanget, filtreret, kondenseret og sammenføjet på ny i blødt uldgarn, glansfyldt hør og ru ramiestrå.

13

Svend Wiig Hansen
(1922–97)
Mennesket ved havet
1990–95
Modelleret op i flamingo, armeret, sprøjtestøbt i beton og malet hvid
Højde ca. 9 m
Sædding Strandvej 2
6710 Sædding

Svend Wiig Hansen: *Mennesker på en strandbred. Forslag til en monumentaludsmykning*, skulptur, 1954, og fotomontage med Esbjerg i baggrunden (årstal ukendt).

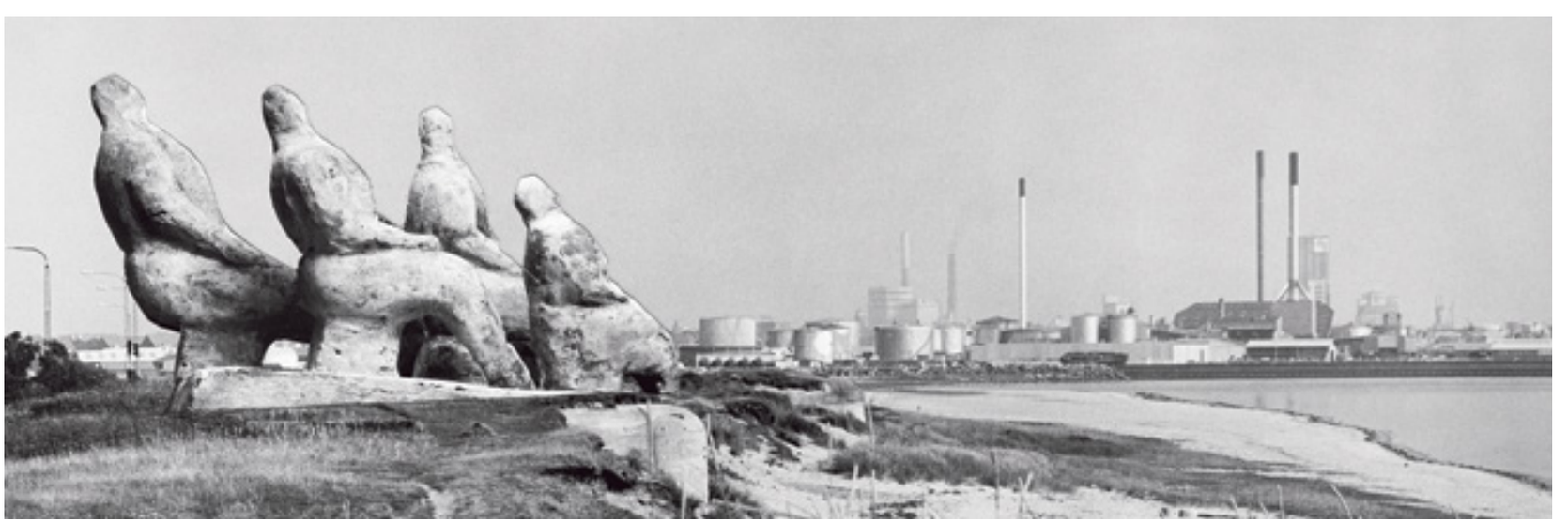
”Monumentet skal symbolisere menneskets møde med naturen. Et barn bliver født på det reneste sted, hvor hav, himmel og jord mødes. Først når vi begynder at handle selv, går det galt. De fire ens ansigter skuer ud over havet og giver næsten et guddommeligt indtryk. Pure og rene, som de er. Pejlemærker mellem havet og civilisationen. Og når man står ved deres fødder, oplever man sin egen lidenhed, derfor det guddommelige islæt.” Svend Wiig Hansen

Kig op. Se de store ansigter; øjnene, der stirrer ud over havet. Se de muskuløse overkroppe; den anspændte holdning. Se de lange, lige skinneben; hulrummet de danner under sig. Se de enorme fødder; solidt plantet på underlaget. Træd lidt tilbage. Se de fire mænd; næsten ni meter høje tårner de sig op i det flade vestjyske landskab.

Svend Wiig Hansens værk *Mennesket ved havet* findes ved Sædding Strand udenfor Esbjerg. På en vold, der adskiller vejen fra stranden, sidder de fire monumentale menneskefigurer. Deres størrelse virker overvældende – og dog bliver også de små i sammenligning med havet og himlen.

Allerede i 1954 lavede Wiig Hansen en model til en lignende skulpturgruppe, som han tiltænkte en placering på Skagens Gren. Han fremstillede også bronzeskulpturen *Mennesker på en strandbred* med samme motiv. Fire årtier efter, i anledningen af Esbjergs 100-års jubilæum som selvstændig købstad, blev disse tidlige skitser omdannet til det værk, der i dag er byens vartegn. Udtrykket er et andet, men idéen den samme: En gruppe siddende mennesker, der kigger ud over havet. Stor skala.

Rundt om benene på de gigantiske figurer bevæger mennesker i naturlig størrelse sig rundt. Turister og esbjergensere på søndagstur. Der stilles igen og igen op til fotografering ved ’de hvide mænd’, som værket kaldes i folkemunde. Nogle



Fuck
White
Trash

mimer skulpturernes fastfrosne positurer, andre skejer ud: står på hovedet, hopper, stritter med arme og ben. Wiig Hansens skulpturer har en særlig tiltrækningskraft. Ikke bare værket ved Esbjerg – i Odense kravler børn rundt på den liggende kvindefigur *Oceania* fra 1992 og rutsjer ned af hendes langstrakte krop. Mennesker samles ved skulpturerne. Fascineres måske af det kraftfulde udtryk eller de overdrevne proportioner. Undres over den stivnede anspændthed. Spejler de små kroppe i de store.

De fire menneskefigurer ved havet er fuldstændig identiske. I hvert fald ved første øjekast. Ser man bedre efter, vil man opdage, at en af mændene kun har fire tæer på den ene fod. En anden mands fod har seks. Samlet set er der altså det antal tæer, der skal være på de fire mænd. Og der må gerne være noget at undre sig over. Sådan skulle kunstneren have forklaret sig til en opmærksom håndværker.

Mennesket ved havet. Titlens entalsform understreger, at Wiig Hansen ikke har fremstillet fire individuelle personer med hver deres kendetegn. Figurernes kroppe er ensartede, anonyme og nøgne. Det er Mennesket, vi ser.

Wiig Hansen var interesseret i kontraster og modsætninger, i spændvidden mellem de store poler i livet: angst, håb, liv, død. Mennesket og dets eksistensvilkår var et centralt motiv i hele hans karriere. Hans udtryk ændrede sig i takt med, at den kolde krig og den overhængende fare for atomkatastrofer stilnede af, og i de sene år fik både hans malerier og skulpturer et lysere udtryk. Som de hvide mænd ved Esbjerg. Her er ingen hårde kontraster, intet tegn på desperation og fortvivlelse. Figurerne betragter havet med ophøjet ro. Let tilbagelænede, passive. Tænk, hvor højt de ville rage op i himlen, hvis de pludselig rejste sig i deres fulde højde.

Mennesket ved havet er et værk, som mange har et forhold til. Nogle elsker værket så højt, at de bruger det som location for deres bryllupsfotografering. Andre mødes her, når de skal motionere. Andre igen føler åbenbart trang til at sætte deres eget præg på kunstværket: Flere gange har skulpturerne været genstand for forskellige former for hærværk og happenings. Ikke bare tilfældige beskadigelser, men handlinger, der forholder sig ret direkte til værket. I 2004 fik skulpturerne trukket sorte hætter ned over hovederne, i 2008 blev to af dem feminiseret med neglelak på tæerne, og i 2013 blev der spraymalet forskellige statements som "White trash" og "White Niggaz" på den hvide beton.

Th: Svend Wiig Hansens *Oceania* fra 1992. Flakhaven i Odense.

Nederst: Svend Wiig Hansen var også maler. I hans ekspressive malerier fremstilles mennesket ofte som angstfuldt og ensomt, vandrende hjemløst rundt i store trøstesløse landskaber, som vi fx ser det i *Menneskeridt* fra 1959. Afmagten og desperationen fra efterkrigstiden og den kolde krig fremstilles hudløst og grusomt. Wiig Hansens dystre undergangsvisioner er præget af en dramatisk farveskala og markante sorte konturer. Hans malede menneskeskikkelser vidner om uddannelsen som billedhugger: Selv på det flade lærred fremstår de voluminøse, modellerede, med stor fylde og tyngde. Præcis som hans skulpturer.

14

Olafur Eliasson
(f. 1967)
5-dimensionel pavillon
1998–2000
Rustfrit stål, granit,
marksten og vand
Højde 300 cm, diameter 500 cm
Holbæk Strandpark
Kalundborgvej 58
4300 Holbæk

Når man går rundt i Holbæk Strandparks romantiske haveanlæg med de slyngede stier og forskelligartede træer, kommer man pludselig forbi en stor pavillon. Det er ikke en traditionel havepavillon, som man ellers kunne have forventet i disse omgivelser, men en pavillon konstrueret af et kompliceret fletmønster i stål. På den lave skråning syd for værket løber et lille kildevæld mellem nogle store marksten. Vandet fortsætter ned gennem en granitrende og ender i et cirkulært bassin i pavillonens midte.

Værket *5-dimensionel pavillon* af den dansk-islandske kunstner Olafur Eliasson blev indviet i Holbæk Strandpark i år 2000. I forbindelse med parkens 100-års jubilæum to år tidligere havde kommunen henvendt sig til Statens Kunstfond med et ønske om en kunstnerisk udsmykning. Eliasson blev inviteret til at skabe en skulpturel bearbejdning af den naturlige kilde, som siden 1906 havde udgjort strandparkens springvand. Kunstneren gik til opgaven med stor grundighed: Han undersøgte parkens historie og sociale funktion, målte op, afprøvede synsvinkler, studerede stedets detaljer og allierede sig med eksperter fra så forskellige fag som matematik, kunsthistorie, biologi og arkitektur. Proceduren er typisk for Eliasson: Hans værker produceres oftere på baggrund af research og eksperimenter end ud fra intuition og akut inspiration.

Pavillonens lette, transparente arkitektur er inspireret af en geometrisk opdagelse fra 1984, de såkaldte Ammann-linjer. En femdobbelt symmetri, som består af fem sæt krydsende linjer. Selvom den sølvgrå struktur ser kaotisk ud, når man nærmer sig værket fra afstand, kan man på tæt hold se, at samtlige stålbånd underkaster sig den matematiske regelmæssighed. Bassinets vand reflekterer det flimrende gitterværk, og ovenfor lader et rundt hul i den flettede struktur himlen spejle sig uhindret i det stillestående vand. I gråvejr, når solens stråler ikke får stålet til at skinne, går pavillonen næsten i et med sine omgivelser. I sollys breder fletmønsteret sig ned på jorden som en skarp stregtegning.

Olafur Eliasson arbejder gerne med atypiske, og endda ofte immaterielle, materialer. Tåge, lys, farve, is. Han eksperimenterer også med mere håndgribelige ting som vand, spejle, glas og stål. Men det handler ikke om materialerne. Eliasson er interesseret i, hvordan vi sanser, og i hvordan forskellige sansepåvirkninger ændrer vores oplevelse af omverdenen. Han tager ofte udgangspunkt i naturfænomener, som han fordrejer ved at gøre dem til menneskeskabte konstruktioner: Han skaber kunstige vandfald, grønne floder og indendørs stenlandskaber. Eliasson arbejder med naturen som motiv, fordi den udgør en fælles referenceramme. Alle har et forhold til den og kender til sollys og tåge, regnbuer og vandfald. Og lige som naturfænomenerne aktiverer Eliassons værker også det menneskelige sanseapparat. Man erfarer dem kropsligt og direkte. Ved at skabe uvante situationer forsøger Eliasson at udfordre

vores sanser og skærpe vores opmærksomhed. Vi skal se på verden med friske øjne. Eller rettere: Vi skal erfare verden med frisk krop. Som betragtere skal vi nemlig ikke bare *se* på Eliassons værker. Han vil gerne have, at vi *deltager*. Nogle gange skal vi lade os indhylle i tæt tåge. Andre gange skal vi bevæge os rundt på knasende, sprøde lavasten. I interviewbogen *At se sig selv sanse* fra 2004 beskriver Eliasson sig selv som "en slags mainstreamkunstner", der skaber lettilgængelige værker: "Oftest kræver mine projekter ingen forkundskaber, men blot at betragteren gør sig den anstrengelse at deltage i den situation, værket muliggør."

I sammenligning med mange andre af Olafur Eliassons værker er pavillonen i Holbæk Strandpark et forholdsvist traditionelt kunstværk. Et skulpturelt værk skabt i velkendte materialer. Et værk, der forholder sig til omgivelserne og til stedets historie. En kunstnerisk fortolkning af nogle af den klassiske havekunsts typiske elementer: pavillonen, lysningen og kildevældet. Og ikke mindst en fortolkning af fontænen – en af de mest udbredte værktyper i det offentlige rum. Rundt omkring i verden er fontæner og springvand blevet en del af vores fælles kulturelle fortælling. De optræder i film, i populærmusik og i litteratur: *Trevifontænen*, *Storkespringvandet*, *Manneken Pis*. Nogle er blevet symbol på steder, vi drømmer om, andre fungerer som mødesteder og fikspunkter i det urbane landskab. Vi knytter os til dem på imaginær og fysisk vis. Olafur Eliasson har løst den klassiske, næsten klichéfyldte, kunsthistoriske opgave at fortolke et springvand på en nøgtern og antimonumental måde. I sin tale ved indvielsen af værket sagde landskabsarkitekt Torben Schønherr på Statens Kunstfonds vegne: "Man kan tre ting med vand: Man kan smide det op i luften, man kan lade det falde, og man kan lade det være." Olafur Eliasson valgte den sidste løsning, at lade kilde være kilde. Og dog: Faktisk har han flyttet det oprindelige kildevæld en smule, så det ser ud til at udspringe et andet sted, end det egentlig gør. Den naturlige kilde er blevet gjort kunstig. Kunstneren har endda også designet beplantningen rundt om pavillonen. *5-dimensionel pavillon* føjer sig med dette lille greb til de mange af Eliassons værker, der arbejder med naturen som en konstruktion.

Herunder tv: Pavillonen i Holbæk Strandpark er det første permanente værk, som Olafur Eliasson har skabt til det offentlige rum i Danmark. Hovedparten af hans værker udfolder sig på museer, kunsthaller og gallerier. Eliasson skaber dog også løbende værker, der foregår i det offentlige rum, men de fleste er af midlertidig karakter, som fx værket *Double sunset* fra 1999, hvor han opsatte en ekstra sol i Utrechts horisont.

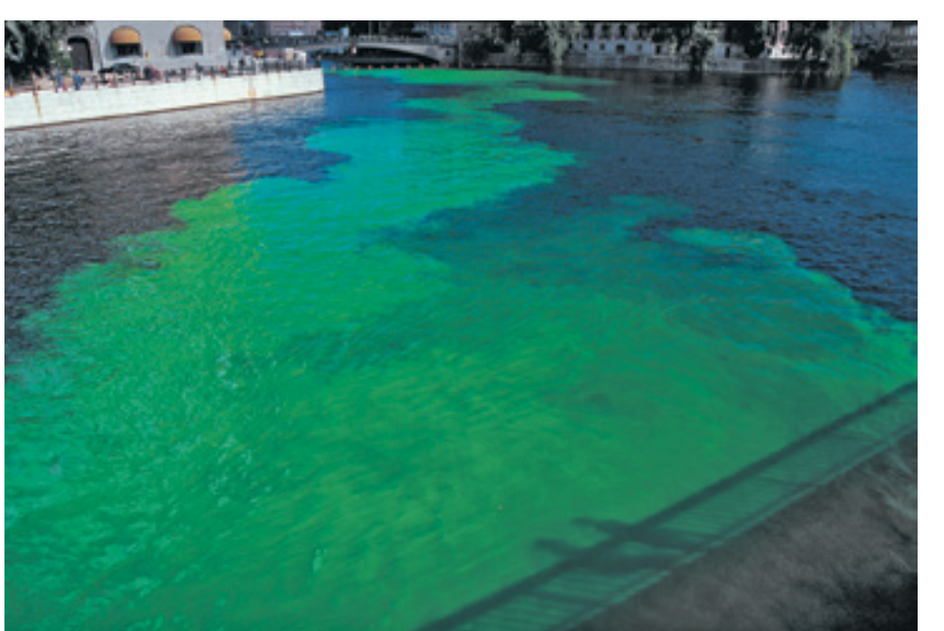
Th: Da Eliasson i sommeren 2000 udførte værket *Green river* i Stockholm, havde han ikke annonceret det på forhånd. Han hældte en pose uskadeligt farvepulver i byens flod, som straks blev fluorescerende grøn og flød videre igennem byen til stor undren for de borgere, der fik øje på det. Eliasson ønskede med sin indgriben i det offentlige rum at reaktivere de forbipasserendes opmærksomhed på deres omgivelser.

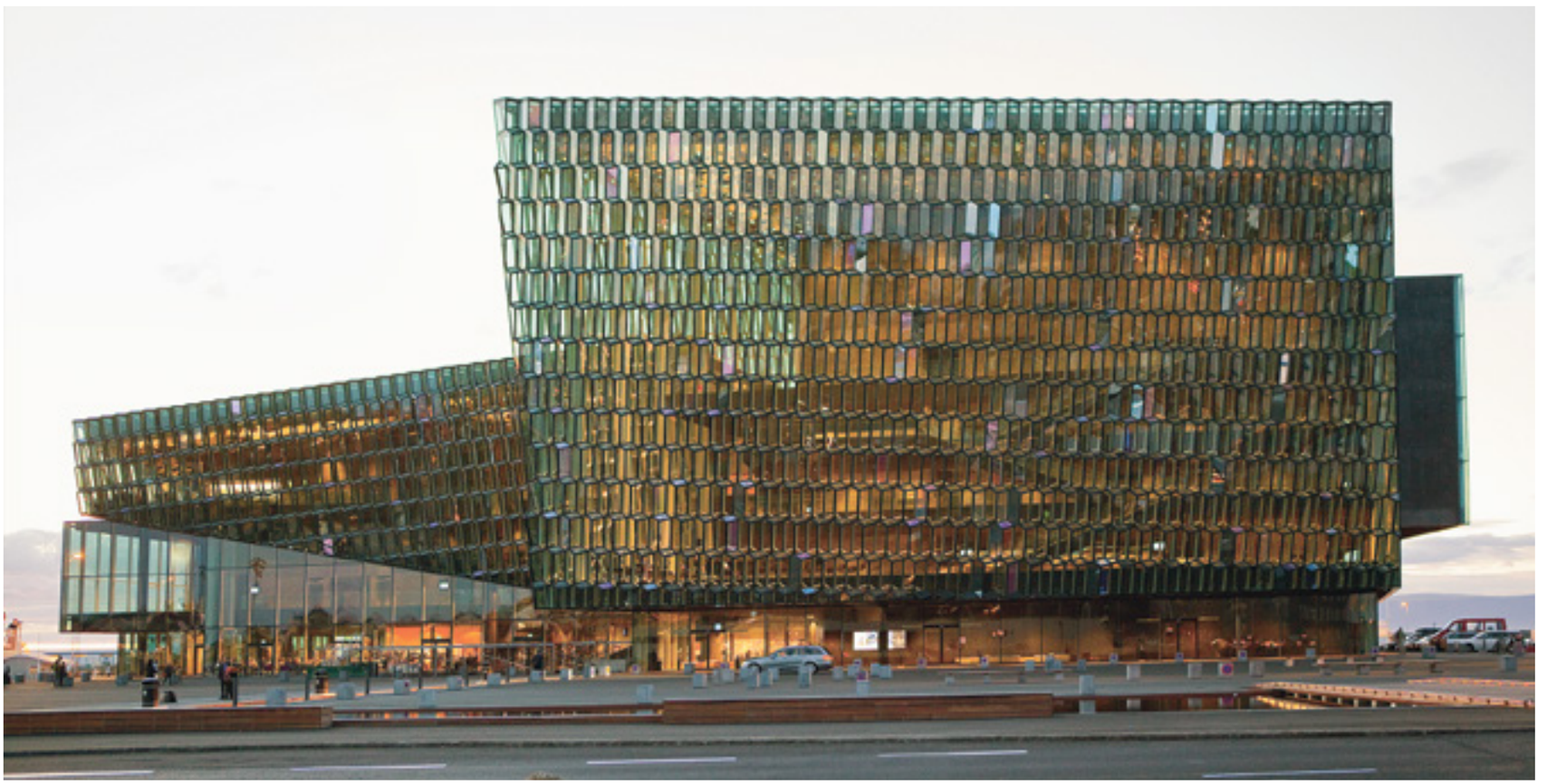
Modstående side:

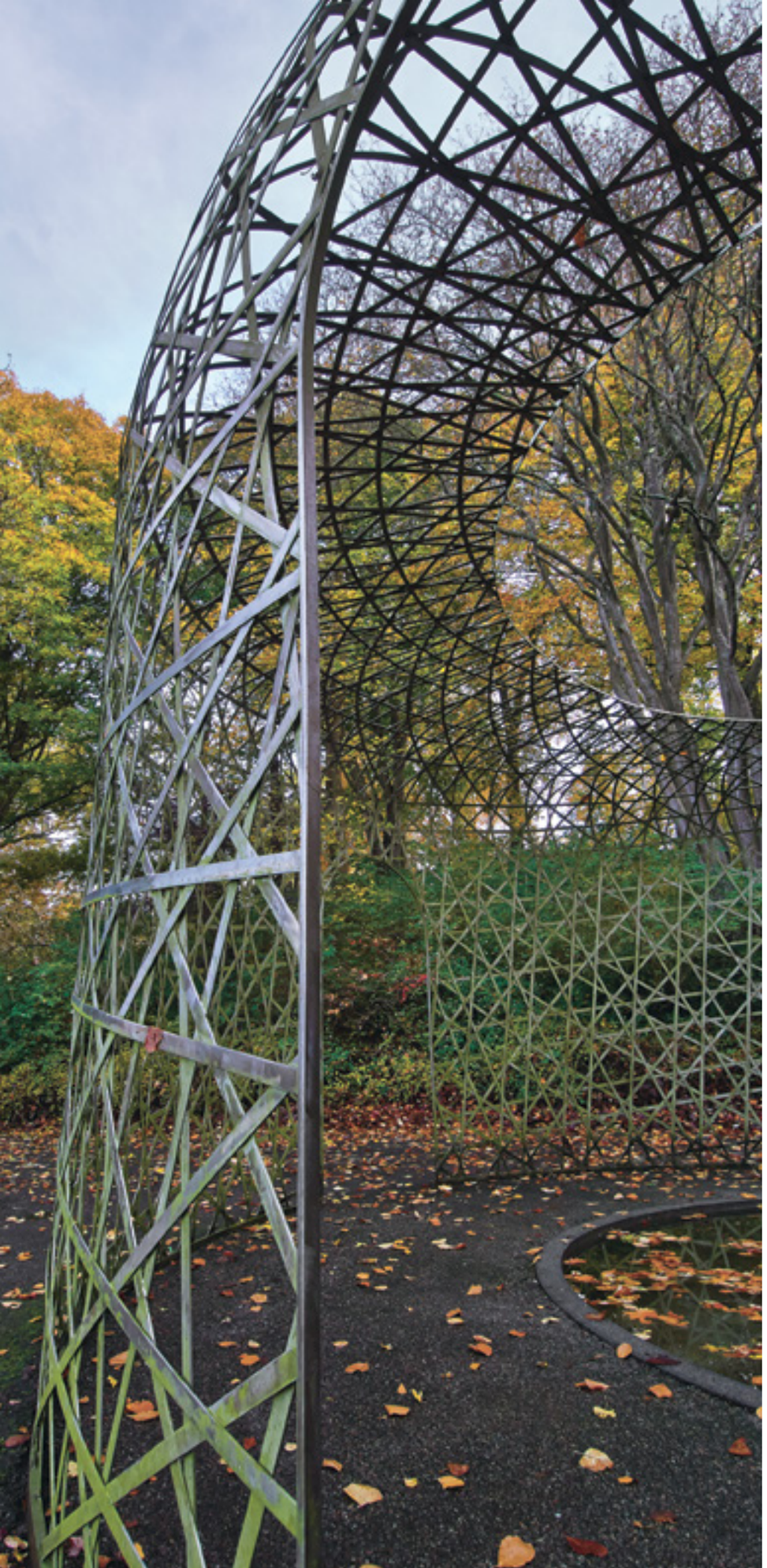
På sit studio i Berlin har Olafur Eliasson over 70 ansatte, heriblandt arkitekter, matematikere, ingeniører, håndværkere og kunsthistorikere. I værkstedet bygges og afprøves de modeller, der ligger til grund for de endelige værker. Modellerne optræder også i udstillinger, her i værket *Model room* fra 2003.

I New York gjorde Olafur Eliasson sig i 2008 bemærket med værket *New York City Waterfalls*, hvor han installerede fire enorme vandfaldskonstruktioner i Hudson-floden.

I Islands hovedstad Reykjavik har Eliasson markeret sig med en permanent udsmykning: En spektakulær facade på byens nye, store koncerthus Harpa, som åbnede i 2011. Facaden er udviklet i tæt samarbejde med bygningens arkitekt, danske Henning Larsen Architects. Den krystallinske overflade i stål og glas er sammensat af Eliassons specialfremstillede modulsystem, den tolvsidede 'quasi brick'.







På det gamle postkort fra Holbæk Strandpark kan man se parkens oprindelige springvand.

15

Ingvar Cronhammar
(f. 1947)
Elia
1989–2001
Stål, beton, akryl,
lys, gasbrænder,
lynspir og naturgas
Højde 32 m, diameter 60 m
Birk Centerpark 17
7400 Herning

Titlen *Elia* slog ned i kunstneren som et lyn en eftermiddag i 1989. Da han efterfølgende konsulterede et leksikon, blev han forundret over koblingen til den bibelske profet Elias: Det var ham, der under et uvejr steg til himmels i en ildvogn trukket af ildheste.

”I gammeltestamentlig forstand er dette kunstværk det tyvende århundredes ultimative alter – et sted, hvor vi for et øjeblik må lægge Bilkaposen og fjernbetjeningen til side og stille os op og vente på miraklet” Karsten Ohrt, daværende direktør på Brandts Klædefabrik, i sin tale ved indvielsen af *Elia*, september 2001

I 1989 fik kunstneren Ingvar Cronhammar en idé til et kunstværk, der var så stort og dyrt at realisere, at det skulle tage 12 år, før værket kunne indvies. Undervejs var projektet blevet opgivet flere gange, og budgettet var vokset fra de først anslåede fire-fem millioner til 23 millioner. Pengene blev doneret af forskellige offentlige myndigheder, Statens Kunstfond, Ny Carlsbergfondet, en lang række private fonde og virksomheder – og ikke mindst År 2000 Fonden. Værket blev nemlig indhyllet i den generelle hype, der prægede tiden op til årtusindeskiftet. I forbindelse med et pressemøde i april 2000 blev den store skulptur italesat som ”et kontroversielt værk, der rækker ud i det nye millennium med koblinger tilbage til de svundne årtusinder.” *Elia* er da også et spektakulært værk. En kuglekalot med en diameter på 60 meter, bygget af 380 tons stål og kronet af fire himmelstræbende søjler. Foruden sin kolossale størrelse drager værket også ved at *kunne* noget. En computerstyret tilfældighedsgenerator sørger for, at der en gang imellem – to gange på en 19 dages periode – sendes en halvanden meter

bred og næsten ni meter høj gasflamme op fra hulrummet i værkets midte. Og ikke nok med det: Hvis et lyn slår ned i et af de lynspir, der er placeret øverst på de fire søjlers røde kupler, vil værket svare igen med et tordnende brøl fra det store resonansrum under stålkappen. Det meste af tiden ligger *Elia* dog fredeligt hen. Som en sovende drage eller vulkan. En foruroligende stilhed.

I skumringen ligner *Elia* et rumskib med fire lysende antenner, der forsøger at kommunikere med himlen. Skulpturen er overvældende. De trin, man skal forcere for at komme op på værket ad de fire brede trapper, er dobbelt så høje som almindelige trin. Som var de ikke skabt til mennesker. Det runger i den store konstruktion for hvert skridt. Her må man godt føle sig lille. Den lurende fare for at blive overrasket af den enorme gasflamme er på én gang dragende og skræmmende. At den slet ikke kan antændes, når der er mennesker på skulpturen, synes kroppen ikke at kunne overbevises om. Man er i alarmberedskab. En sitrende følelse af suspense. Siden indvielsen i 2001 har *Elia* forgæves ventet på at kunne tage til genmæle, når himlen flækkes af lyn og buldrende torden. Lynet er endnu ikke slået ned i værket. Og det er ikke engang sikkert, at det nogensinde sker.

De fleste besøgende må skuffede forlade *Elia* uden at have set hverken flamme eller lynnedslag. Nogle bliver forargede over, at der ikke sker noget: ”Hold nu kæft en stor skrot bunke!!! (…) Har sgu aldrig set så meget som en stik flamme komme op fra

en af de skorsten... Satme så meget spild af penge", raser en herningenser på en lokal nyhedsside. Men det er faktisk lige præcis *måske'et*, der er værkets helt centrale tematik. At der potentielt kan ske noget, men at man aldrig ved hvornår. *Elia* bliver en slags kulisse for et drama, der lader vente på sig. En monumental scenografi, hvor man fornemmer, at noget snart vil ske – eller lige er sket. *Elia* provokerer det travle, supereffektiviserede menneske: Her kan vi stå og vente i timevis uden garanti for, at vi får det, vi venter på. Af og til modtager kunstneren henvendelser fra folk, der gerne vil bruge det gigantiske værk som kulisse for en optræden, men han er ikke interesseret i, at skulpturen bliver opfattet som en underholdningsmaskine. Den skal "bare ligge og holde sin kæft og være helt stille", forklarede han i et avisinterview i 2011. Det er ikke kun *Elia*, der skal være stille. Det håber Cronhammar også, at vi bliver, når vi besøger værket. Han vil gerne skabe plads til eftertænksomhed.

Med den symmetriske grundplan og de fire trapper, der vender mod hvert sit verdenshjørne, kunne den store skulptur minde om en aztekerpyramide eller et gammelt kultsted. *Elia* har også en næsten kultisk tiltrækningskraft. Her vender en gruppe lokale tilbage hver nytårsaften og skyder det nye år ind. En lokal løbeklub for kvinder har tradition for at løbe ud til skulpturen og op ad de høje trin – hvorefter de med god samvittighed løber hjem og spiser flødekager. Nogle af egnens driftige erhvervsfolk ærgrer sig imidlertid over, at man ikke anvender de mange tusind kvadratmeter i skulpturens indre til noget fornuftigt. I den tidligere gæstebog på værkets egen hjemmeside kunne man få indblik i de mange forskellige reaktioner, som værket har affødt. En ung mand sætter stor pris på skulpturen, selvom han har brækket ryggen ved at kure ned af dens krumme sider; én har friet til sin kæreste på toppen af værket; én kalder den for "en stor gylletank", en anden for "en af de allermest forrygende moderne skulpturer i Danmark." *Elia* har også gjort indtryk på en række kunstnere, musikere og forfattere. Martin Hall og Knud Odde har begge komponeret musik inspireret af værket, og digteren Peter Laugesen og billedkunstneren Christian Lemmerz har skrevet digte om det. Et uddrag af Lemmerz' digt lyder:

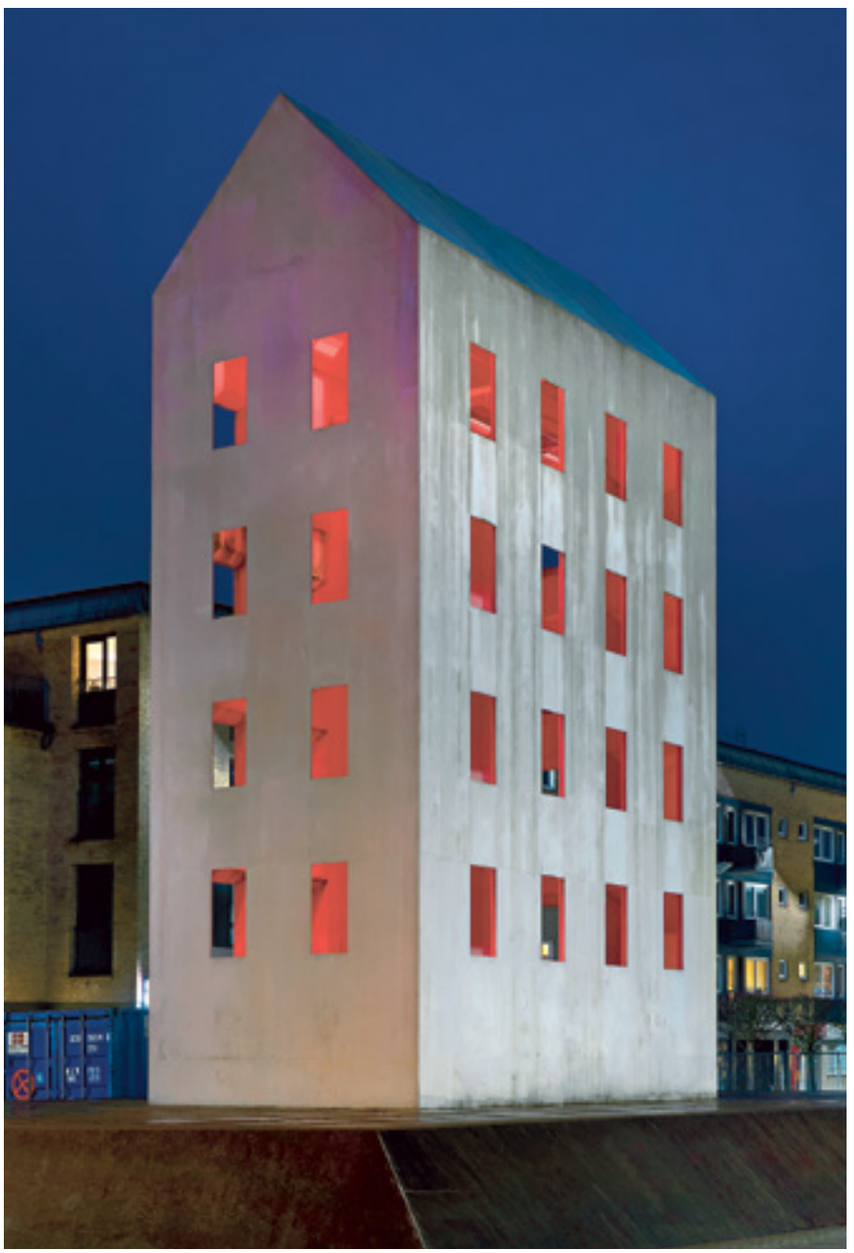
"elia er ikke et fascistisk monument. det er
heller ikke et demokratisk værk (men hvad er
et demokratisk værk? et hvor alt er ligeværdigt
og lige stort? et værk der dyrker valgkamp og
giver falske løfter?)
dette ensomme, mystiske uhyre, der godmodigt som
et stort dyr tåler sin besøger.
denne skulptur kommunikerer med landskabet
og himlen.
den enkleste og smukkeste form for byttehandel:
at råbe og svare.
lyn og flamme
torden og ekko."

Modstående side:

Elias enorme størrelse fornemmes tydeligt på dette billede fra konstruktionsfasen, hvor selv store maskiner kommer til at ligne legetøj.

Elia er ikke det første kunstværk, der forsøger at få lynet til at slå ned i sig. I 1977 skabte den amerikanske kunstner Walter De Maria værket *The Lightning Field* i New Mexicos ørken. Her slår lynet jævnligt ned i de 400 stålpæle, der er fordelt ud over et rektangulært areal på 1 mil x 1 kilometer.

Herunder: Cronhammars værk *Redfall* fra 2002 i Randers er et stiliseret hus, en kulisse. Den hvidmalede betonkonstruktion bliver om aftenen oplyst indefra af et faretruende rødt lys, og i sommerhalvåret plasker et kunstigt vandfald ned langs den ene væg. Lige som *Elia* har også *Redfall* et scenografisk præg.



16

Per Kirkeby
(f. 1938)
Uden titel
2001–04
Mursten, betonfundament
og kobberinddækning
Ca. 10 x 25 m
DR Byen Station
Ørestads Boulevard 21
2300 København S

Når man står af metroen ved DR Byen i København, befinder man sig midt i et af de områder, hvor hovedstaden udvider. I den nye bydel Ørestad skyder moderne bygninger af glas og beton op mellem nyanlagte græsarealer og snorlige kanaler. Vender man blikket mod vest, er det et helt andet syn, der møder en: Her strækker det fredede naturområde Amager Fælled sig langt mod syd med træer, buske, siv og vandløb. Langt borte kan man skimte byens høje skorstene og kirkespir. På grænsen mellem det vindblæste nybyggerkvarter og fælledens natur står en stor murstensmur. Muren er høj som et hus og med både dør- og vinduesåbninger. Men der er ikke glas i vinduesrammerne, og dørene fører ikke ind, men blot igennem den smalle konstruktion. Fra metroperronen kan man kigge igennem vinduesåbningerne og se, hvordan de indrammer forskellige partier af Amager Fælleds varierede natur. Stenenes farvespil og stoflighed skiller sig ud fra Ørestadsbyggeriernes glatte, ensartede overflader.

Muren er en skulptur af Per Kirkeby. I værket leger kunstneren med referencer til den danske tradition for murstensbyggeri. Han har bygget noget, der ser velkendt ud – noget, som ligner arkitektur, men som mangler arkitekturens funktionalitet. Der er ganske vist antydninger af rum i hver side af muren, men der er hverken loft eller tag til at give læ for regn og blæst. Og selvom der er vinduesåbninger i tre etager, findes der ingen etager. Det er en tom arkitektonisk konstruktion. Hvis ikke det var fordi, muren tydeligvis er opført for nylig og endnu ikke bærer præg af det forfald, som tiden nådesløst bringer med sig, kunne den minde om en ruin. Per Kirkebys murstensværker er svære at kategorisere: De balancerer mellem at være arkitektur og skulptur. I et interview i *Information* fortalte kunstneren i 2008 om nogle af de reaktioner, som murstensskulpturerne afføder: "Når jeg laver de her murstensskulpturer, så er der mange, der siger: Når han nu kan lave sådan nogle smukke oliemalerier, hvorfor skal han så køre løs med de tosserier, hvor man ikke aner, hvad de skal bruges til: Er det et pissoir eller en transformatorstation?" Med en term lånt fra den russiske maler Kazimir Malevitj kalder Kirkeby dem selv for 'arkitektonik': Arkitektoniske strukturer uden praktisk funktion.

Murstensmuren blev til, efter at Ørestadsselskabet i 1999 sammen med Statens Kunstfond besluttede at placere tre store skulpturer langs den nye metrolinje på Vestamager. *De tre tårne* var projekttitlen. Ud over Per Kirkeby blev også Bjørn Nørgaard og Hein Heinsen inviteret til at lave hver et værk. I et statusbrev beskrev Ørestadsselskabet i 2001, at Per Kirkeby var "meget tilfreds med denne placering på kanten mellem land og by." Her er muren kommet til at fungere som en markering af overgangen mellem natur og civilisation – som et pejlemærke eller et varsel om omgivelsernes forandring. En passage, der fører fra det ene sted til det andet.

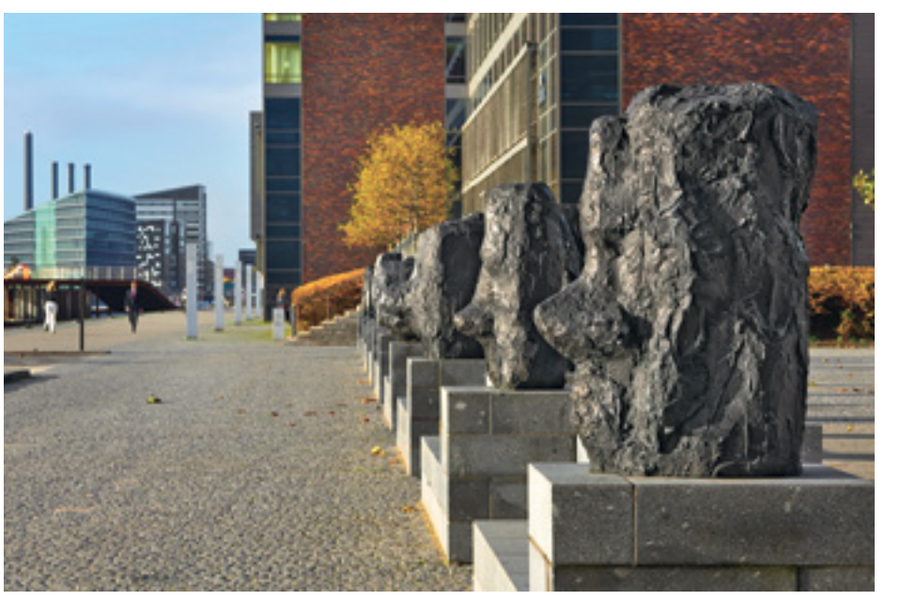
Herunder tv: Per Kirkebys *Huset* ligger som et overraskende element blandt parcelhuskvarterets uniforme bebyggelser.

Herunder th: Foran Nykredits hovedsæde på Kalvebod Brygge i København står 20 sortpatinerede bronzeskulpturer på en sammenhængende sokkel af granit. Skulpturerne gennemspiller en række centrale motiver fra Kirkebys tidligere bronzeværker: Her finder man fordybninger og udspring, stubbe, bjælkekonstruktioner og løsrevne kropsdele. Bronzens overflade er modelleret og sanselig, og skulpturerne balancerer mellem materiale og figuration.

Nederst tv: Per Kirkeby er af mange primært kendt som maler. Han uddannede sig oprindeligt som geolog, og på Geologisk Museum i København kan man opleve, hvordan han i 2004 omsatte sin geologiske viden og erfaring til et stort maleri. Udsmykningen, der folder sig ud i den ene af museets to trapperotunder, tager udgangspunkt i jordens geologiske forandringer: vulkanudbrud, aflejringer og forskydning af kontinentalplader.

Nederst th: Ved Vesterport i København står et par af Kirkebys karakteristiske murstensskulpturer. I den fortættede, urbane ramme spiller de op mod kvarterets høje bygninger i forskellige byggetraditioner. Som et levn fra en anden tids byggeskik.

Allerede i 1960'erne begyndte Per Kirkeby at eksperimentere med murstensskulpturer. De første var midlertidige konstruktioner, men i 1973 skabte han et permanent værk til et parcelhuskvarter i udkanten af Ikast. *Huset* kaldte han det. Inspirationen til det lille hus fandt han i de rigt dekorerede Mayatempler, som han havde set på en rundrejse i Centralamerika to år forinden. På stisystemet mellem de anonyme parcelhuse fremstår pyramidehuset som et eksotisk, overraskende element. Husets ornamenterede murværk synes at være en opvisning i murermestertraditionens mange forskellige murstik og forbandter. Den lave døråbning giver kun besværet adgang for voksne til husets hemmelighedsfulde mørke. Det er skaleret som et legehus, men det minder mere om et gravkammer fra en svunden tid, som det ligger der mellem forstadskvarterets parcelhuse.



DRINKING WATER

I modsætning til Ikast-husets tillukkede, kompakte form, folder muren i Ørestad sig ud som en åben og indbydende struktur.

Kirkebys funktionsløse murstensskulpturer forekommer at være en slags sætstykker – store kulisser, som inviterer os til at agere. Museumsinspektør Dorthe Aagesen har beskrevet, hvordan forholdet mellem værk og beskuer "som et samspil mellem kroppe, hvor den ene lokker med nærvær eller mening og den anden søgende kredser omkring, forlener murstens-skulpturerne med en teatralsk dimension." Muren ved Ørestad minder næsten om et scenetæppe, der er ved at glide til side, så forestillingen kan begynde. Trods murens størrelse udgør den en minimal kulisse: Der sker først noget, når vi nærmer os skulpturen.

17

Erik Hagens
(f. 1940)
EsbjergEvangeliet
2001–05
Akrylforstærket mat plastmaling på væg
135 m²
University College Syddanmark
Degnevej 16
6705 Esbjerg Ø

En festklædt mand sidder udenfor et parcelhus bygget i gule mursten. Webergrillen er tændt, og på bordet står en flaske snaps. Foran ham danser en afklædt kvinde. I døren til huset står en ældre dame med et afhugget mandshoved. Midt i det malede scenarie danner en rektangulær boks ramme om en reference til Det Nye Testamente: "Matt. 14, 6-12", står der. Slår man op her, kan man læse den dramatiske historie om Kong Herodes' fødselsdag, hvor den smukke Salome forfører fødselaren med sin dans og får ham til at skaffe sig Johannes Døberens hoved på et fad.

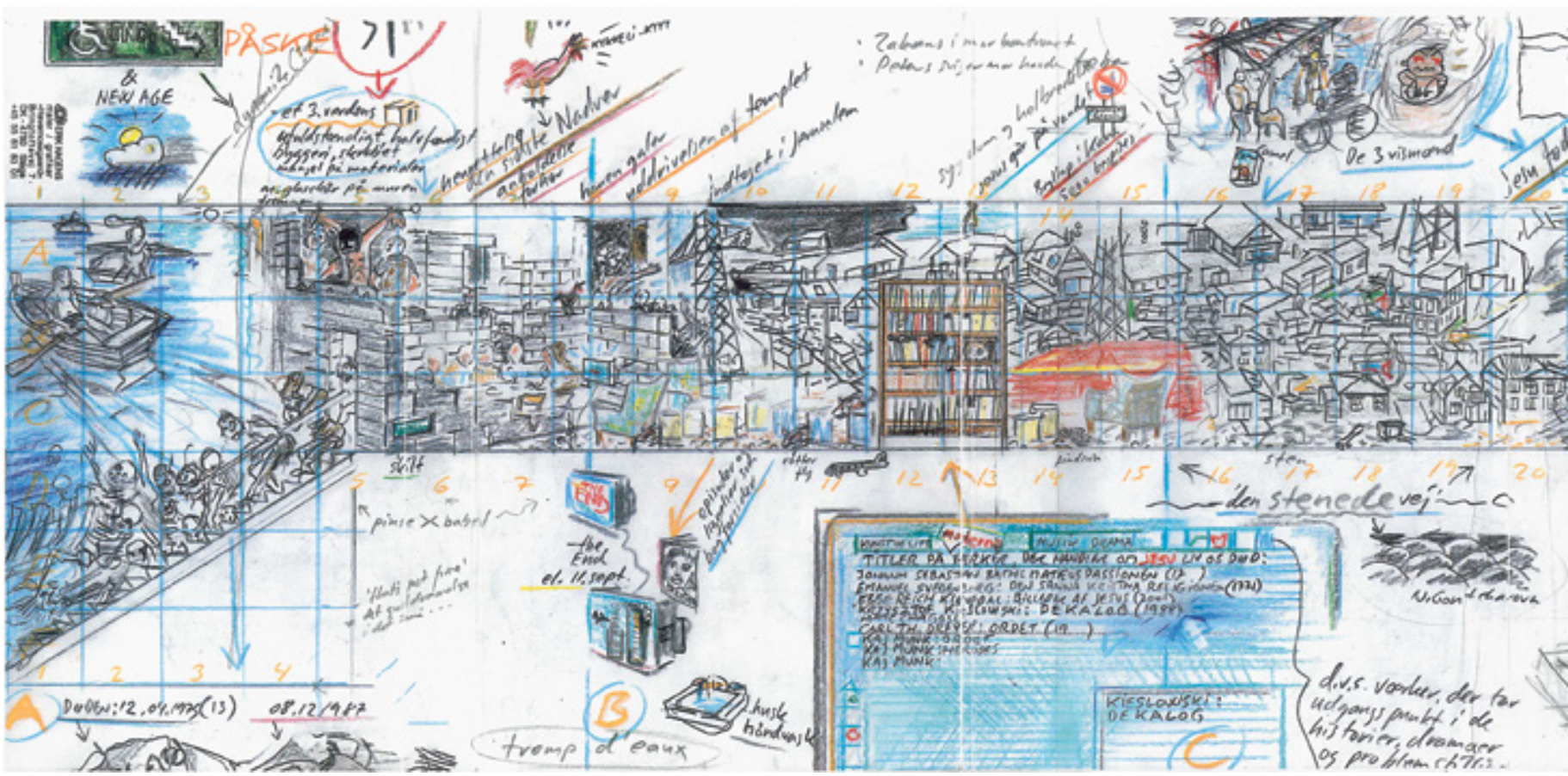
Erik Hagens' 135 m² store maleri *EsbjergEvangeliet* er skabt til den buede væg i forhallen på det daværende Esbjerg Seminarium. Skolen ansøgte i november 2000 Statens Kunstfond om et værk til netop denne mur. Kunstfonden udpegede Erik Hagens i 2001, og fire år senere lagde han sidste hånd på værket.

Maleriet fortolker Bibelens historier i en nutidig kontekst. De foregår i Velfærdsdanmark, måske endda i Esbjerg, og fremstilles som hverdagsdramaer: Jomfru Maria bor i et trøstesløst betonbyggeri, og Judas har hængt sig i en garage. Mange steder er der afbildet virkelige hændelser og personer. Man kan blandt andet finde Albert Einstein, Anders Fogh Rasmussen og terrorangrebet på World Trade Center. Man finder referencer til Bibelen med over 150 henvisninger til konkrete skriftsteder og en lang række velkendte bibelske motiver: Fra Eva i Edens have til den korsfæstede Jesus.

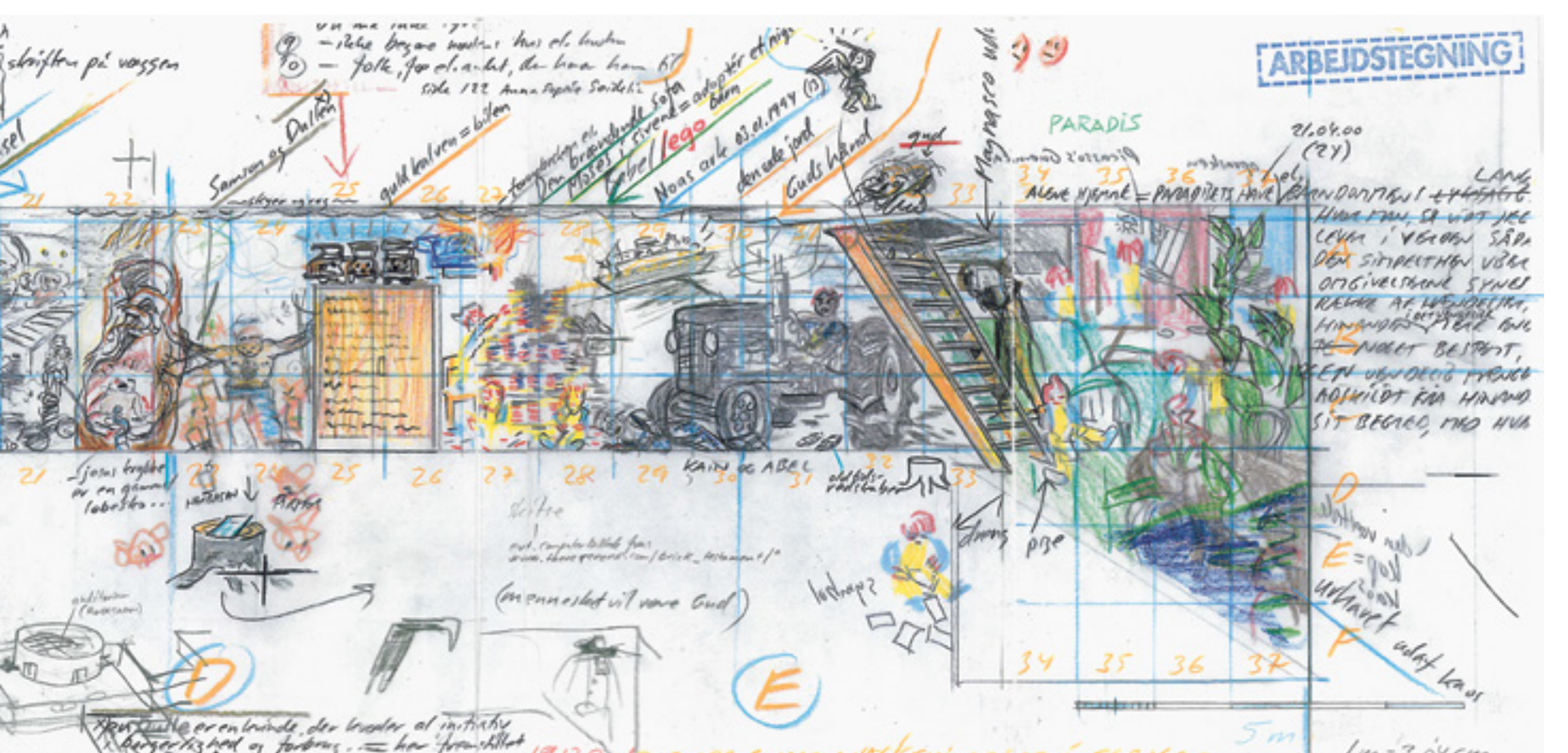
Mange steder er der ved første øjekast ingen sammenhæng mellem motivet og Bibelen. Man ser Mærsk Mc-Kinney Møller med en benzinslange i hånden. En forvrøvlet udgave af det periodiske system. Prins Joachim med en foldet avishat på hovedet. Her hjælper Hagens os på vej med de skrevne Bibelhenvisninger. Mærsk bliver ledsaget af det syvende af de ti bud: "Du må ikke stjæle". En skarp politisk kommentar til A.P. Møller-Mærsks milliardindtægter fra Nordsøolien. Over det periodiske system henvises der til historien om Babelstårnet. Det logisk opbyggede skema over de kemiske grundstoffer, som anvendes på tværs af landegrænser, er her blevet hjemsøgt af en babylonisk forvirring – lige som den Gud ifølge Første Mosebog skabte for at forpurre menneskenes himmelstræbende planer. På formiddagsavisen, der udgør Prins

Markus 13, 33-37: Våg
www. jeg
Markus 2, 17
Matt. 14, 6-12
Lukas 17, 5-6: Tro!
Matt. 13, 4-9

BUY
DAY


PÅSKE 71
& NEW AGE
Naiver
De 3 vismænd
den stenede vej
The End
el. 11.sept.
tromp d'eaux
husk håndvask
TITLER PÅ KIRKER, DER HANDLER OM JESU LIV OG DØD:
KIESLOWSKI: DE KALOG
DUBEN: 12.09.1973 (13)
08.12.1987

PÅSKE
Lukas 22, 7-23: Nadveren


ARBEJDSTEGNING
PARADIS
Samson og Dalila
guld kalven = bilen
Noas ark 03.01.1994
den røde jord
Guds hånd
KAIN OG ABEL
(en ensomhed vil være Gud)
19.12.2001
MATHI VAG SEMINARIET I ESBJERG
1m = 3,04 cm

Joachims hat, står der "Drukmås" med store typer. Under billedet henvises der til det sted i Markusevangeliet, hvor Jesus efter tornekroningen udsættes for bespottelse og ydmygelse. Man kan altså forstå motivet som en kommentar til mediernes skiftevis ophøjelse og fornedrelse af kendte og kongelige. Ud over de mange referencer til Bibelen rummer maleriet også henvisninger til musik, litteratur, historie, film og kunst. Man kan fx finde en parafrase over Michelangelos berømte hænder fra Det Sixtinske Kapel, og en reference til Kaj Munks *Ordet*.

Maleriet har en underliggende samfundskritisk tone. De provokerende fortolkninger af Bibelen lægger op til diskussion. Hagens beskriver den moderne forbrugerisme, det selvcentrerede menneske, den danske småborgerlighed og ligusterfascisme. Ordene "Pas dig selv" er sirligt klippet i en høj hæk. Ved den store påskefrokost i maleriets venstre side sidder menneskene isolerede i deres egne tanker og har ingen kontakt med hinanden.

Erik Hagens meldte sig ud af folkekirken i 1963, så umiddelbart kan det undre, at han har valgt at tage udgangspunkt i netop Bibelen. Da han i 2005 blev interviewet til *Politiken*, forklarede han: "Jeg er sgu ikke blevet religiøs... Men jeg bruger

Foregående opslag: Erik Hagens' første arbejdstegning fra november 2001. På baggrund af Hagens' mange udførlige skitser til maleriet fik han under udførelsen hjælp af skiltemaleren John Gleerup og kunstnerkollegaen Lars Ravn.

Herunder: I 2006 fik Folkekirkens Skoletjeneste fremstillet et 30 meter langt print af *EsbjergEvangeliet*, som turnerer rundt i landets skoler, menigheds- og forsamlingshuse. Her bruges det som undervisningsmateriale og diskussionsoplæg for konfirmander og skoleelever. Det anslås, at omkring 15.000 elever på denne måde har stiftet bekendtskab med *EsbjergEvangeliet*.

bibelhistorien som påskud til at skildre noget, jeg altid har været stærkt optaget af: det gode og det onde, slet og ret. Jeg tror ikke på Jesus. Men jeg beundrer ham som en revolutionær med en høj etik, som et handlingsmenneske, der revsede og ville forandre den herskende orden." *EsbjergEvangeliet* er da også i lige så høj grad et Danmarksbillede, som en Bibelfortælling. Hagens afbilder på humoristisk og uhøjtidelig vis almengyldige tematikker og visualiserer tilværelsens kompleksitet. Der er fødsel, fest, krig og død. Begær, had, kærlighed og tilgivelse. Malestilen i det groteske, forvrængede univers varierer fra det skødesløse, skitseprægede, hvor motiverne af og til opløses i ren farve, til det næsten fotografisk præcise.

Hagens har fundet inspiration i danske kalkmaleriers fabulerende billedsprog, i mexicanske murmaleriers detaljerede gengivelser af det myldrende folkeliv og i det moderne samfunds massive cirkulation af billeder. Med *EsbjergEvangeliet* har han skabt en nyfortolkning af den ellers næsten uddøde genre historiemaleriet, hvor bibelske, historiske eller mytologiske scener skildres, ofte med et underliggende opbyggeligt budskab.

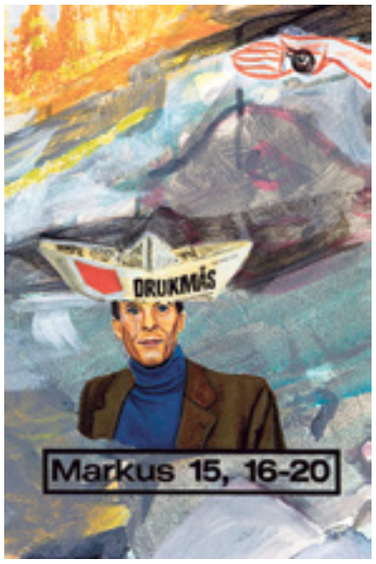
Matt. 27, 5

att. 26, 49: Judaskys

2. Sam.bog 11, 2-3

ROMUS
Daniels Bog 5, 5
Romerbrevet 12, 17: Gengæld ingen ondt...
Matt. 5, 38-40: Vend den anden kind til
Joswabogen 6
PARADI
Dani
har ører skal høre

Kaj Munk
ORDET
CARL TH. DREYER


DRUKMÅS
Markus 15, 16-20

BUY
NOTHING
DAY
27 NOVEMBER 2004
Lukas 5, 38: Buy nothing?
ORDET DREYER
DEKALOG KIESLOWSKI
SPARTACUS
CECIL B. DEMILLE
VIRIDIANA
SIMON I ØRKENEN
BUNUEL
BREAKING THE WAVES
LYSMÆRKE
HENRY PURCELL
BACH
Olivier Messiaen: Quatuor pour le Fin du Temps, 1941

der gives, og han
fra ham skal endog
2. Kongebog 2, 11: Elias
Johs. 20, 24
Matt. 19
Matt. 5, 37
Lukas 6, 31

K
20 Ca
Karriere
21 Sc
Security
22 Ti
23 V
Vand
Wb
Skodjob
39 Y
Ytringsfrihed
40 Z
Fremskridt
41 NB
Fattigdom
Cs
Ba
57 La
Alene
72 Hi
Hjemmefront
73 Ta
Teater
Fr
Risk
89 Ak
Afbrudt karriere
104 Pf
Parkering forbudt
105 D
Date
58 Ce
Celsius
59 Pr
60
60'er
61 Sm
Spam
90 Th
Tomhed
91 Pa
Paradis
92 U
U-landshjælp
93 Np
Paranoid

Matt. 5-7
MATTÆUS
BLÅ STUE

18

Kenneth A. Balfelt
(f. 1966)
FOS (Thomas Poulsen)
(f. 1971)
Mændenes Hjem
– Radical Horisontality
2002–06
Træ, linoleum, fliser, kobber, campingvogn, møbler, lamper, vandpost, vinduesfolie, almindelige byggematerialer og maling
Ca. 200 m²
Mændenes Hjem
Lille Istedgade 2
1706 København V

Midt i larm og tumult ligger en mand og sover. Han har lagt sig i en stol og er gået ud som et lys. En 'koksestol': En særlig stol, skabt til en helt anden situation af designeren Søren Ulrik Petersen, men en stol som passer perfekt til stofbrugere og hjemløse på herberget Mændenes Hjem i København. Stolen foldes ud af en kasse, og inden man lægger sig, kan man sikre sine ejendele bag ryglænet, så man ved, at de også er der, når man vågner. Koksestolene er blot en lille del af den omfattende udsmykning, som billedkunstnerne Kenneth A. Balfelt og FOS skabte til Mændenes Hjem i 2002–06. Stedets forstander Robert Olsen havde henvendt sig til dem med et ønske om en radikal genindretning af herbergets lokaler. Han ville gerne have, at rammerne i højere grad afspejlede stedets nye socialpædagogiske linje. Med værdighed, dialog og ligeværd som nogle af nøgleordene, blev man nødt til at tænke over de signaler, stedet udsendte. Forstanderen ville fjerne herbergets institutionspræg og skabe et mere uformelt og rart sted at være. Balfelt og FOS påtog sig rollen som en slags oversættere, der skulle omsætte de nye pædagogiske tanker til et nyt fysisk miljø. Projektet blev finansieret af Københavns Kommune, Socialministeriet og en række private fonde. Statens Kunstfond var i første omgang ikke involveret, men bevilligede i 2008 et tilskud "som en anerkendelse af initiativet og den kunstneriske arbejdsmetode og strategi", som der stod i tilsagnsbrevet fra Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum.

Forud for udsmykningen opholdt de to kunstnere sig på herberget på alle tider af døgnet for at lære stedet at kende og for at tale med brugerne om deres ønsker til den nye indretning. Kunstnerne bemærkede, at der næsten ikke var nogen positiv kontakt mellem de mange brugere. Deres mål blev derfor at skabe nogle fysiske rammer, der i højere grad stimulerede til fællesskab og socialt samvær. Med indretningen af det store, åbne fælleslokale forsøgte de at fremkalde en hyggelig, afslappet caféstemning, som indbyder til uformelt samvær. Nyindretningen rejste imidlertid en række spørgsmål: Har man overskud til at involvere sig med andre, hvis det eneste, man tænker på, er det næste fix? Ændrer brugerne adfærd, fordi rammerne bliver mere hyggelige? Og hvem definerer overhovedet, hvad der ser hyggeligt ud?

Herbergets brugere var overordnet set glade for den nye indretning, og den destruktive og voldelige adfærd, som tidligere havde præget stedet, fortog sig. Balfelt og FOS' æstetik faldt dog ikke i alle brugernes smag. Én kritiserede i et videointerview udsmykningen for at være for kølig: "Sådan nogle steder som her, der har folk brug for varme, tryghed og glæde. For deres liv er noget lort. (…) Så der skal være meget mere varme, og det kan man gøre med sådan noget tapet, der ligner palmer eller Himalayas bjerge eller et eller andet og en masse store grønne palmer i hjørnerne." Man fristes til at overveje, om nogle af brugerne følte sig fremmedgjorte i mødet med de nye designobjekter og kunstnerisk udformede møbler.

Mondenes
Hjørn

Balfelt og FOS har erstattet den gamle undselige indgang med en rigtig hovedindgang ud mod Istedgade. Før gik man ind igennem en afsidesliggende port og skulle melde sin ankomst ved et glasbur, der næsten mindede om en grænsekontrol. I dag får en kobberbaldakin og en stor, tung egetræsdør med udskæringer og støbejernshængsler indgangen til at minde om en mellemting mellem en kirke og en vikingeborg. Man skal ikke længere skamme sig over at gå ind på Mændenes Hjem.

Kontrasten til den barske hverdag på gaden synes i hvert fald stor. Men selvom udsmykningen ved første øjekast kunne ligne noget fra et boligmagasin, opdager man ved nærmere eftersyn, at kunstnerne med en respektfuld og humoristisk tilgang har arbejdet med at indlejre stedets værdier i hvert enkelt af udsmykningens elementer.

Ud over det åbne fælleslokale tilføjede kunstnerne blandt mange andre ting også et nyt indgangsparti, en lille sovesal og et badeværelse i friske farver, en rå bardisk, en række lamper og en vandpost udformet som en fadølshane. Udsmykningens mest iøjnefaldende element var en stor campingvogn beklædt med noget, der ligner store, grå fiskeskæl. Vognen skulle fungere som mødelokale. Ved at holde møder i noget så uhøjtideligt som en campingvogn fremfor på socialarbejderens kontor, lagde man i højere grad op til en venskabelig samtale end et traditionelt møde mellem systemet og den hjemløse.

Forstanderen var begejstret: ”Campingvognen signalerer hygge, mens møder og møderum signalerer magt. (…) Det at placere mødet i en campingvogn er en måde at nedspille situationen og symbolværdien”, skrev han i en artikel.

I forbindelse med en stor ombygning på Mændenes Hjem i 2013 er det meste af FOS og Balfelts udsmykning blevet udskiftet. Selvom der bevidst var blevet udvalgt holdbare, rengøringsvenlige og vedligeholdelsesfrie materialer, var flere elementer efterhånden blevet slidt ned. Brugerne på Mændenes Hjem er generelt hårde ved deres omgivelser. De få dele af udsmykningen, der stadig findes, er præget af det rå miljø.

Billederne på foregående side øverst, denne side og side 212 viser, hvordan FOS & Balfelts udsmykning så ud oprindeligt. I dag er kun ganske få elementer bevarede. Et identisk eksemplar af vandposten blev i øvrigt installeret nogle få hundrede meter væk, men ikke desto mindre i markant andre omgivelser: Midt imellem farverige drinks og dunkende rytmer har den i knap otte år tilbudt vand til de feststemte gæster på Karriere Bar i Kødbyen – en natklub indrettet af forskellige kunstnere, som kunstneren Jeppe Hein og hans søster, iværksætteren Lærke Hein, drev i perioden 2007–2014.

Kenneth A. Balfelt har i mange år centreret sine kunstprojekter omkring samfundets marginaliserede grupper. Flere af hans interventioner foregår i det offentlige rum og tager udgangspunkt i dialog med forskellige brugergrupper. Stofbrugere, alkoholikere, hjemløse – 'superbrugere' af det offentlige rum, som han kalder dem. I 2002 skabte han debat med værket *Beskyttelsesrum – Fixerum til stofbrugere*. I en gammel beskyttelsesbunker på Halmtorvet bemandet med to sygeplejersker var intentionen at skabe et sted, hvor stofbrugerne i en periode kunne fixe under ordnede forhold. Politiet modsatte sig dog, men Balfelts fixerum træder alligevel frem som et godt eksempel på den kunst, der engagerer sig i den sociale virkelighed og som endda formår at være med til at udfordre den politiske dagsorden. Som reaktion på værket blussede debatten om et permanent fixerum op – ikke bare på Vesterbro, men også helt ind i Folketinget. Efter at være blevet nedstemt i 2003, blev et lovforslag endeligt vedtaget i 2012. Vejen var nu banet for, at man kunne oprette ikke 'fixerum', men såkaldte 'stofindtagelsesrum'.

Da Enghave Plads i 2010 skulle ryddes forud for det planlagte metrobyggeri, tog Balfelt initiativ til at skabe et nyt sted for de alkoholikere, der havde fast tilholdssted på pladsen. I samarbejde med brugerne etablerede han Enghave Minipark, hvor de nu kan sidde på den meterlange bænk, varme sig ved ildstederne og søge læ under den store trækonstruktion.

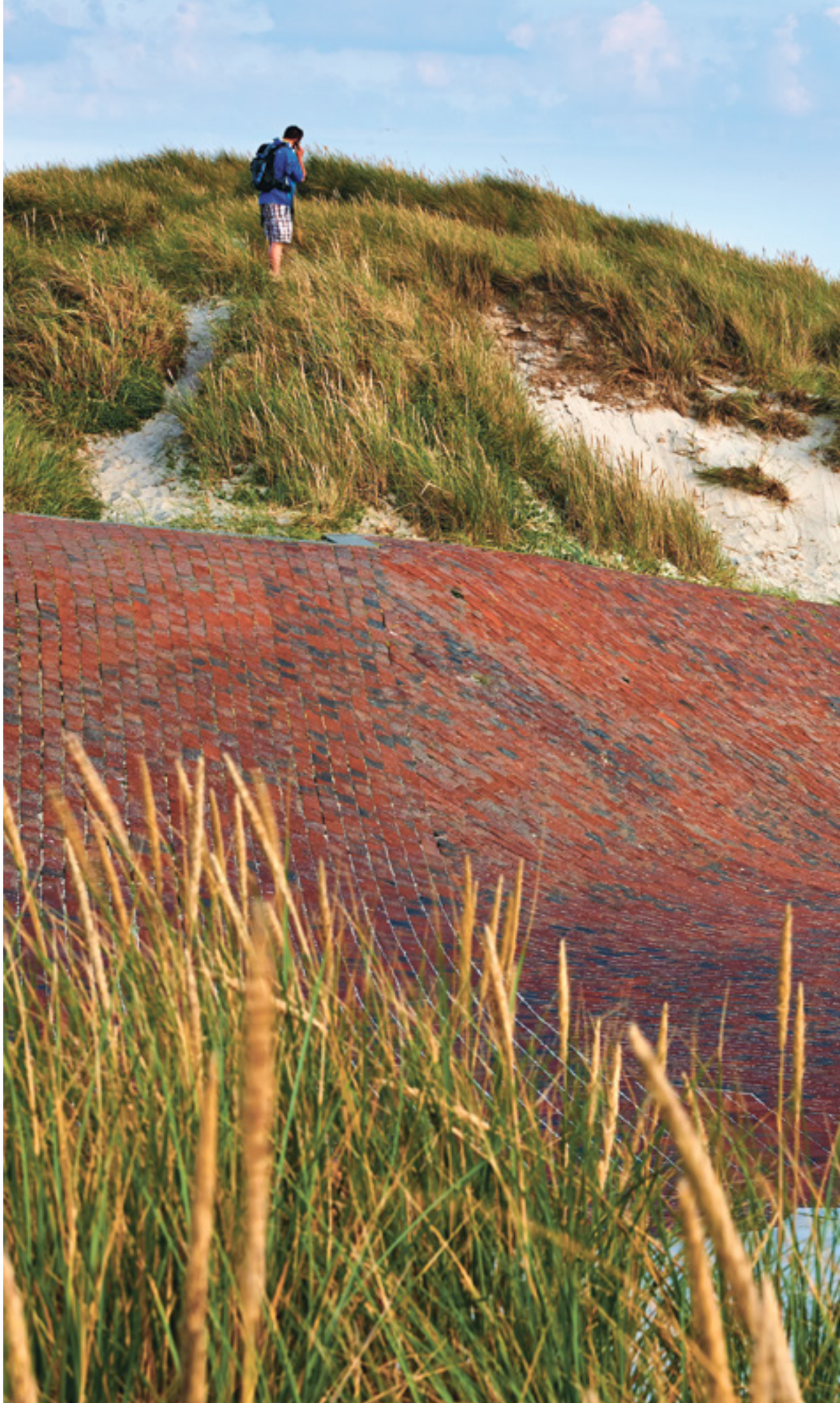
Koksestolene har set bedre tider, og nogle spredte blodstænk på badeværelsets pastelfarvede fliser vidner om, at det, der skulle have været et indbydende og hygiejnisk baderum, også af og til bliver brugt som fixerum. For at få plads til det nye stofindtagelsesrum Skyen måtte campingvognen vige pladsen. Den kan nu i stedet opleves på Statens Museum for Kunst, i en helt ny kontekst og af nogle helt andre mennesker. Løsrevet fra den oprindelige funktion er campingvognens symbolske betydning blevet radikalt forandret. For det er jo ikke bare en almindelig hvid campingvogn. Det er et kunstnerisk bearbejdet objekt, der nu er parkeret blandt museets øvrige værker.

FOS og Balfelt har med deres nyindretning af Mændenes Hjem skabt en udsmykning, der stiller spørgsmål ved, hvor grænsen egentlig går mellem kunst og design. Og en udsmykning, der aktiverer en diskussion om kunstens sociale potentiale: Kan kunsten helt konkret agere fødselshjælper for et bedre samfund?

GRATIS:

19

Carsten Juel-Christiansen
(f. 1944)
Torben Schønherr
(f. 1943)
Marianne Hesselbjerg
(f. 1949)
Vestled
2003–06
Teglsten, bronze og beton
Teglbelægning: 1.350 m²
Bronzeskulptur:
Længde 28 m, diameter 46 cm
Dækmolevej
6960 Hvide Sande



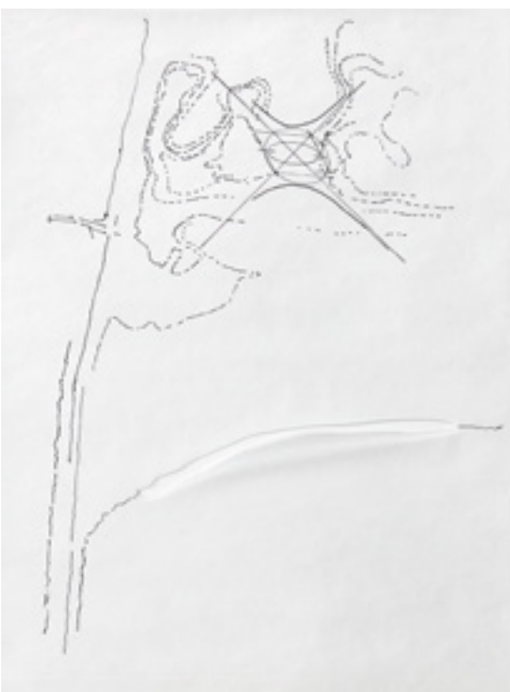
Her er et sted med en parkeringsplads, en strand, et hav, en horisont. Den slags steder er der mange af i Danmark. Men det her sted er noget særligt. Ikke fordi der er opstillet en spektakulær skulptur eller et imposant vartegn. Nej, her er noget helt andet på færde. Imellem den her parkeringsplads og den her strand breder der sig et tungt tæppe af sirligt anlagte teglsten. Stenene svøber sig tæt ned over klitterne, følger deres bløde kurver. Som en saddel er teglstensbelægningen spændt ud over sanddyngerne. Længere nede ligger en bronzeskulptur som en lang, tyk streg i sandet. *Vestled* ved Hvide Sande er en kunstnerisk bearbejdning af landskabet, som er skabt af arkitekt Carsten Juel-Christiansen, landskabsarkitekt Torben Schønherr og billedkunstner Marianne Hesselbjerg i 2003-06.

Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum under Statens Kunstfond havde i 2003 taget initiativ til, at der skulle skabes et kunstværk et sted på den jyske vestkyst. Valget faldt på Hvide Sande, hvor udvalget foreslog "en kunstnerisk bearbejdning af parkeringsanlægget og stiføringen fra parkeringsanlægget til sandstranden, herunder opholds- og udsigtspladsen."

De mange røde tegl fungerer på en gang som sti og som plads: Via dem kan man komme ned til stranden, eller man kan blive stående på den faste grund, stenene danner og nyde udsigten. Bevæger man sig hen over det 1.350 m² store teglbelagte areal, får man øje på horisonten. En skarp vandret streg yderst ude. Et flot modspil til teglstensbelægningens krumninger og kurver. Horisonten er udgangspunktet for *Vestled*: Værket forholder sig til horisonten og undersøger denne uendelige vandrette linjes relation til den lodrette menneskekrop og det kuperede terræn. Nede på stranden mimer bronzeskulpturen ydmygt den fjerne streg. Som et tungt drivtømmer, et lille stykke horisont, der er skyllet op på stranden. Bronzeskulpturen fungerer som siddeplads for dem, der gerne vil hvile benene og se ud over havet. Kunstværket *Vestled* er funktionelt og imødekommende – det byder sig til med siddemuligheder og fast underlag, så også kørestolsbrugere og barnevogne nu kan få adgang til stranden.

En stringent betonkant adskiller teglstenspladsen fra strandens sand. Stenene er lagt i en enkel forbandtmønstring, der af og til ændrer retning for at tilpasse sig klitternes kurver og sving. De milebrændte tegl er fremstillet med udgangspunkt i en teknik, man brugte til egnens gamle klitgårde. Selvom materialet på den måde knytter direkte an til stedets historie, bliver oplevelsen fremmed: Ved at anvende stenene som belægning i stedet for som murværk, fordrejes det velkendte udtryk.

Når sandet fyger, fornemmer man, at den barske vesterhavsnatur hele tiden forsøger at generobre sit territorium. Hvis ikke der blev fejet regelmæssigt, ville teglene langsomt blive begravet og skjult under nye klitdannelser.



I 2013 blev et nyt moleanlæg indviet ud for stranden, hvor *Vestled* findes. Molen skyder sig ind imellem kunstværk og hav og forstyrrer det direkte udsyn til horisonten. Derfor har Juel-Christiansen, Schønherr og Hesselbjerg lavet en tilføjelse, et ekstra element i mørke tegl, der strækker værket længere sydpå og genskaber forbindelsen mellem værk og horisont.

Forarbejderne til *Vestled* viser tydeligt, at der stod arkitekter bag udformningen af pladsen. Tegningen til venstre viser overvejelser omkring, hvordan en idé kan omsættes til geometri; tidligt i skitseforløbet blev parablen en af flere mulige styrende figurer. Skitsen til højre viser teglstensbelægningens placering i landskabet.

En passage mellem en parkeringsplads og en strand påkalder sig normalt ikke særlig opmærksomhed; det er et sted, man blot passerer på vej til noget andet. Med *Vestled* er passagen imidlertid blevet forvandlet til et pejlemærke, et punkt i landskabet. *Vestled* markerer overgangen mellem hav og by, mellem natur og civilisation. Et forbindelsesled. I modsætning til traditionelle pejlemærker, stiller *Vestled* sig ikke storladent op i et forsøg på at tiltrække sig opmærksomhed. Værket folder sig ud og føjer sig ind i landskabet; markerer og fremhæver blot stedets naturlige kendetegn.

Det er sikkert ikke alle strandens besøgende, der opdager, at de befinder sig midt i et stort kunstværk. Det er heller ikke så afgørende. Juel-Christiansen, Schønherr og Hesselbjerg har med deres kunstneriske bearbejdning af landskabet tydeliggjort stedets karaktertræk. Her er *stedet* centrum.

IV

IV

Torben Schønherr

Rum i den offentlige kunst
Vestled *og Ørestaden*

Vi sad i rummet, og der var meget, meget stille.

Vi, Marianne Hesselbjerg, Carsten Juel-Christiansen og jeg, havde lige forelagt kunstprojektet for Hvide Sande Kommunes kunstudvalg. Opgaven var af Statens Kunstfond og Hvide Sande Kommune defineret som en sti til stranden. Forslaget til kunstværket bestod af en teglbelagt flade, der som en saddel lagde sig over klitten fra en parkeringsplads og ned til stranden, og en 30 meter lang bronzeskulptur. Teglfladen gav mulighed for ophold og adgang for alle, og bronzeskulpturen kunne man sidde på.

Endelig var der én, der rømmede sig og sagde:
”Puha, endelig et kunstværk, som kan bruges til noget.”

Så var det vedtaget.

Situationen er et eksempel på et møde mellem kunstarter. Et samarbejde om et projekt i det offentlige rum, *Vestled* i Hvide Sande, mellem en kunstner, en arkitekt og jeg selv, en landskabsarkitekt. Samarbejder har altid været et mål i min praksis. Samarbejder, hvor en opgave, en plads, en park, et landskab bliver givet til et team bestående af fx en kunstner og en landskabsarkitekt.

Historien fremviser mange eksempler på samarbejder mellem kunstarterne: Amalienborg Slotsplads, hvor Jacques-François-Joseph Salys rytterstatue og Nicolai Eigtveds fire palæer er tænkt som én stærk helhed, eller Fredensborg Slotshave, hvor billedhuggeren Johannes Wiedewelt og den franske arkitekt

Nicolas-Henri Jardin skabte et sublimt fællesprojekt: havekunst og billedhuggerkunst som ét.

Siden modernismens gennembrud har det offentlige rum imidlertid handlet om adskillelse. Maleriet for sig, skulpturen for sig, og landskabs- og bygningskunsten for sig i byer bygget op af enkeltdele uden sammenhæng, kun bestående af funktioner. Først et hus, senere nogle omgivelser, et par veje, parkeringspladser og til sidst et drys kunst. Det er indlysende, at dette må ophøre. Vi har ikke brug for en uendelig mængde af enkeltdele, som sammenstilles uden mening.

Vi har brug for sammenhænge og helheder. For samarbejder, der er så tætte, at de ikke kan skilles ad i enkeltdele, men fremstår som ét samlet værk.

I det følgende beskrives to eksempler på samarbejder mellem Statens Kunstfond, en kommune og udvalgte kunstnere omkring kunst i det offentlige rum. Samarbejderne fremviser følgende situationer: En planmæssig, hvor kunsten er søgt placeret som de første elementer i en ny by, og en landskabelig, hvor kunsten skal indgå i et samspil med et landskab, en by og en industriel aktivitet.

I det første eksempel deltog jeg som medlem og formand for Det Billedkunstneriske Udsmykningsudvalg under Statens Kunstfond, det, som siden blev til Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum. I det sidste eksempel som landskabsarkitekt. Som sådan har jeg oplevet situationen fra begge sider af bordet. De valgte eksempler er:

1. Tre skulpturer i Ørestaden
2. Kunstprojektet *Vestled* ved Hvide Sande

Tre skulpturer i Ørestaden: *Kunsten før byen*
I anledning af årtusindeskiftet indledte Statens Kunstfond, År 2000 Fonden og Ørestadsselskabet et samarbejde om et skulpturprojekt i Ørestaden i København. Det var vores idé i det daværende udsmykningsudvalg, bestående af Mogens Møller, Frithioff Johansen og undertegnede, at tre betydelige kunstnere skulle skabe hvert deres kunstværk i den nye bydel.

Skulpturprojektets titel var *De tre tårne*. Arbejdstitlen *Kunsten før byen*.

Hvordan ville en bydel udvikle sig, hvis kunsten var der først? Kunne kunsten ved sin blotte tilstedeværelse påvirke byens struktur og indhold?

De tre kunstnere, Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard og Hein Heinsen, fik tildelt hver deres placering. Per Kirkeby foran metrostationen ved DR Byen, Bjørn Nørgaard på Ørestads Boulevard og Hein Heinsen ved den yderste ende af Ørestaden i overgangen til Amager Fælled.

Per Kirkebys skulptur (se side 190-197), en murstenskonstruktion, blev overhalet indenom af en eksplosiv byggegalskab og fik ingen indflydelse på byudviklingen. Omvendt tilpassede skulpturen sig byen således, at når man står på metrostationens perron, danner skulpturen en åbning mod fælleden og indrammer så at sige udsynet.

Bjørn Nørgaards skulptur, en glasoverdækning på en cirkulær ø omgivet af en vandkanal, er placeret, hvor Ørestads Boulevard og Vejlands Allé krydser hinanden. Placeringen ligger på kanten af det planlagte Amager Fælled-kvarter, og det bliver interessant at se, om dette kunstværk kan få indflydelse på struktur og indhold i kvarteret. Det er en oplagt mulighed, da der i dag ikke findes andre forudsætninger end kunstværket og samspillet med fælleden.

Hein Heinsens skulptur, en otte meter høj bronzeskulptur, placeret yderst mod syd i Ørestaden på en stor, tom plads, var dette områdes første 'bygværk' og stod i lang tid alene. Da det første byggeri af Vilhelm Lauritzen kom på tegnebrættet, ændrede man planerne således, at skulpturen kom til at stå i aksen af et gangforløb. Kunsten påvirkede med andre ord byen.

Man må konstatere, at *Kunsten før byen* har haft minimal indflydelse på en dynamisk byudvikling. Per Kirkeby, en overhaling i nødsporet; Bjørn Nørgaard, en ukendt mulighed; Hein Heinsen, en ændring af et stiforløb. Dette skyldes for størstedelens vedkommende, at Ørestadsbyen, i hvert fald på dette tidlige tidspunkt, var fastlåst i et udynamisk byplanmæssigt slutprodukt. Dette syn er nu under forandring, og i flere kvarterer har man besluttet at bygge by med byrummet som det, husene skal danne ramme omkring, altså en rigtig by.

Vi må begynde med de fælles, sociale rum og slutte med husene.

Og hvorfor så ikke begynde med kunsten?
Kunsten, rummet, tiden, husene, helheden, byen.
Byen som kunstværk.

Kunstprojektet *Vestled* ved Hvide Sande
Tilbage til *Vestled*. Stedet er særligt, beliggende i udkanten af Hvide Sande by, på klitten ud til et mægtigt hav, og på en strand, hvor der til stadighed bliver oppumpet sand for at holde havneindløbet frit. Kunstværket befinder sig på den del, der vender mod havet, sikret mod en storm af en vis størrelse. Kommer der en orkan, der varer over tre dage med en vindretning fra nordvest, vil alt blive tilintetgjort. Og det blæser. Stedet er i stadig forvandling.

Processen omkring tilblivelsen, modtagelsen og brugen af kunstværket må betegnes som vellykket. I hvert fald set fra min side af bordet. I udvælgelsen af kunstnere havde det daværende Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum bestående af Sys Hindsbo, Ingvar Cronhammar og Steen Høyer sammenbragt en billedkunstner, en arkitekt og en landskabsarkitekt.

Kunstværket i Hvide Sande er således en kombination af et skulpturværk – bronzeskulpturen, udarbejdet i et atelier og færdiggjort på et støberi – og et regulært stykke anlægsarbejde. Teglfladen, der lægger sig på klitten, skulle projekteres og udbydes i licitation, der skulle udføres ingeniørmæssige beregninger for stormsikring, søges om byggetilladelse og meget andet. Med andre ord: Der skulle samarbejdes med mange offentlige instanser, og der skulle informeres til borgerne i Hvide Sande om projektet.

Hele denne proces forløb enkelt og med stor velvilje fra alle involverede og fra byens borgere. Man var spændt på resultatet, som både skulle kunne bruges i dagligdagen og være en ny attraktion for byens turister.

Det er min oplevelse, at værket fungerer – både som praktik og som værk.

Som værk ved sin tilstedeværelse, og som praktik i sin brug. Som adgang til havet for alle, så også mennesker med nedsat førlighed kan nå stranden. Som bølgende underlag for brugere af havet til leg, badning og surfing. Man sidder på bronzen. Man indtager teglfladen – løber og går op og ned.

Når man bor i Hvide Sande, og har havet som nabo, er det naturligt for mange, at man, når arbejdsdagen enten starter eller slutter, lige skal ud og se, hvordan dyret arter sig i dag. Er det roligt, eller flyver der sten gennem luften? Sådan bliver værket brugt.

Og fiskerne bruger værket som 'hjemsted', som man før i tiden brugte de hvide kirker, der lyste i tusmørket. Når man er på havet, tager man pejling af værket og ved så, at indsejlingen til havnen ligger lige til venstre herfor.

Rum som dialog
Som det fremgår af de to eksempler, kan der ikke opstilles enslydende rammer for arbejdet med kunst i det offentlige rum. Er kunsten med i planlægningen, eller er den en tilføjelse i en eksisterende virkelighed?

I eksemplet Ørestaden, opstod der en mulighed for en større finansiering i forbindelse med årtusindeskiftet, og projektet kom i gang ved en henvendelse fra Det Billedkunstneriske Udsmykningsudvalg til Ørestadsselskabet. Der var således ikke tale om et ønske eller et behov fra en bygherre, og forudsætningerne var en vedtaget byplan, der skulle søges påvirket og ændret.

I udgangspunktet var den kunstneriske opgave traditionel. Et sted er udpeget, kunstneren forholder sig til stedet og udfører et værk.

Det særlige ved denne opgave var, at stedet på en måde endnu ikke var eksisterende og derfor påvirkeligt:
Der var ikke en by.

I eksemplet Hvide Sande blev en kunstner, en arkitekt og en landskabsarkitekt udpeget af Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum til at løse opgaven i fællesskab. En sådan situation, hvor kunstarterne arbejder sammen, er naturligvis ikke en garanti for et forløb uden forhindringer og for et vellykket resultat. Styrken i samarbejdet ligger i en forståelse af, at kunsten kan indgå i en større sammenhæng, uden at miste sit egenværd.

Fælles for de to eksempler er, at det ikke er muligt længere at trække et kunstværk ned over hovedet på folk. Alle skal være indstillet på dialog og åbenhed, og det er min overbevisning, at værket, og hermed også kunstneren, ikke taber kraft i dette møde.

Det offentlige rum er ikke et museum.

Det offentlige rum er et dialogrum.

Der skal være rum i den offentlige kunst.

Statsfængslet Østjylland

Skibelund Krat

Ærøskøbing Havn

Helsingør Havn

20

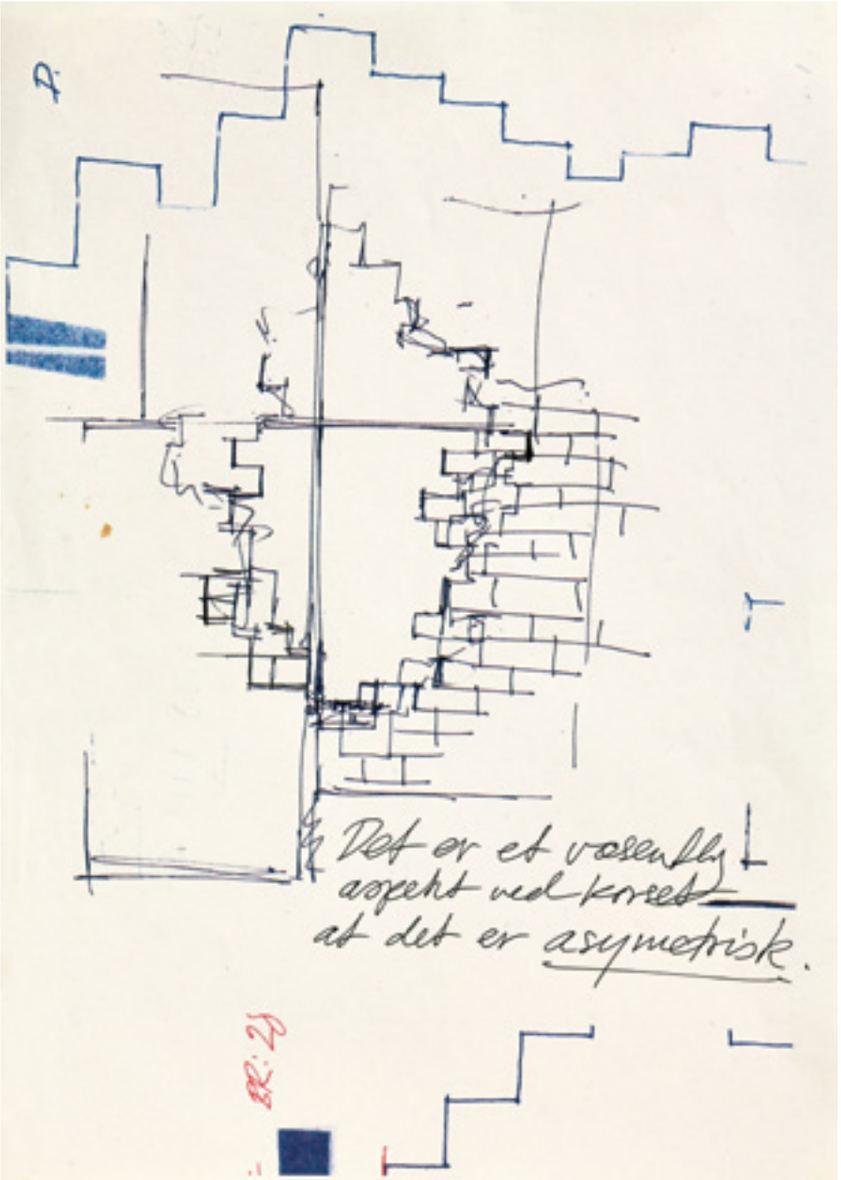
Øivind Nygård
(1948–2010)
Altertavle
2004–06
Messing og sandblæst glas
160,8 x 113,5 x 90 cm
Statsfængslet Østjylland
Frodedalsvej 3
8700 Horsens

I Østjyllands topsikrede, moderne statsfængsel er der et stort hul i muren. Der er pillet en masse sten ud af det regelmæssige murstensforbandt. Lyset strømmer ind. Et asymmetrisk messingkors gennemskærer hullet og fortsætter et stykke ud i rummet. På murens yderside ser man, at korset kiler sig ind imellem fire sandblæste glasplader. Hullet er altså kun en illusion: Det tykke glas adskiller ude og inde. Og selv hvis der ikke havde været glas for, ville åbningen kun føre ud i den lukkede fængselsgård. Ikke ud i friheden. 'Hullet i muren', som kunstværket kaldes i daglig tale, er en altertavle skabt af Øivind Nygård i 2004–06. En altertavle i en fængselskirke.

I det bakkede landskab tårner en betonmur sig op og isolerer Statsfængslet Østjylland fra det omkringliggende samfund. Her sidder drabsmænd, terrordømte, rockere og internationale krigsforbrydere indespærret. I fængslet har man forsøgt at skabe en hverdag, der minder mest muligt om den, der udspiller sig udenfor murene. De indsatte bruger dagtimerne på arbejde eller undervisning, de hjælper til med madlavningen og har adgang til købmandsbutik, bibliotek, sportshal og kirke. Og kunst. Lige som ved alt andet statsligt byggeri blev der ved fængslets opførelse afsat en lille procentdel af byggesummen til kunstnerisk udsmykning. Statens Kunstfond bidrog med yderligere midler og kunstfaglig rådgivning. Kunstnerne Øivind Nygård, Christian Lemmerz, Kirsten Ortwed, Hanne Varming og Peter Hentze blev udvalgt til den specielle opgave. Deres værker er nu gemt bag mure og hegn. Afskærmet fra både det typiske kunstpublikum og den brede offentlighed. Kun de indsatte og de ansatte har adgang til dem. Men hvorfor skal man egentlig have kunst i et fængsel? Er de indsatte ikke ligeglade? KØS Museum for kunst i det offentlige rum interviewede i 2010 nogle af de indsatte, og meningerne var delte: "Jeg er ikke så meget til skulpturer og sådan noget. Så ville jeg hellere have en swimmingpool", sagde én, mens en anden satte pris på den adspredelse, som kunsten kan tilbyde i den ensformige og trøstesløse hverdag: "Kunsten i fængslet får mig til at få tankerne et andet sted hen", forklarede han.

Nygårds altertavle tager fat i det, der må være de indsattes højeste ønske: At komme ud i friheden. Hullet i muren bliver et symbol på håbet og fremtiden. Men altertavlen rummer også referencer til middelalderlige og barokke kirker, hvor der tit er placeret et vindue i apsis over alteret. Man kaldte det for 'Guds øje'. Herfra flød lyset ind i kirken som symbol på det guddommelige.

De fire glasplader, der lukker hullet udefra, er forsynet med sandblæste inskriptioner. Man kan ikke tyde teksten, kun genkende enkelte bogstaver og ord. Det er tekststykker fra Det Nye Testamente. En oplagt kristen tolkning vil være, at evangeliet kan vise vejen ud på den anden side. Men med sit nærmest tegneserieagtige, humoristiske greb rummer værket



”Det er et væsentlig aspekt ved korset at det er asymetrisk”, skrev norskfødte Nygård på en af de tidlige skitser til altertavlen. Under et kort foredrag for fængslets indsatte i 2010 forklarede han hvorfor: ”Kristendommen er en af de religioner, der er mest tolerant overfor afvigelser. Et almindeligt kors er symmetrisk, hvilket står for stabilitet og retlinethed, og det ønskede jeg ikke her i kirken. Jeg ville ikke opdrage eller løfte pegefingeren. Derfor måtte det blive skævt.”

Th: Nygårds værk *Light Conductor* fra 1993 er en nyfortolkning af den klassiske skulpturtraditions gengivelse af mennesket i helfigur. Nygård leger med referencerne til det klassiske formsprog: Den naturalistiske menneskekrop får markant modspil af den kegleformede sokkel, der placerer skulpturen i en akavet position. Kun hvis man forestillede sig, at soklen kunne snurre som en snurretop, ville den faktisk kunne fungere som sokkel.

også en umiddelbar, letaflæselig pointe: ”Der er slået hul i muren – fangerne flygter!” Værket stimulerer fantasien og håbet og leder tankerne ud.

Med sin åbenlyse, næsten banale, symbolik er altertavlen atypisk for Øivind Nygårds praksis. Han tilstræbte at skabe værker, der ikke er låst fast i entydige pointer, men som er åbne for fortolkning. På den anden side ligger altertavlen fint i tråd med mange af hans skulpturer: Den kombinerer geometri og asymmetri, den twister det traditionelle, og den forholder sig direkte til sine omgivelser, til det lokale sted. Nygård tillagde stedet stor betydning. I et interview fra 1987 beskriver han omgivelserne som ”det resonansrum, som værket taler til og får betydning fra.” Altertavlens resonansrum er dobbelt: kirke og fængsel.

Øivind Nygård havde stærke holdninger til kunstens rolle i samfundet og mente, at den indeholder et demokratisk potentiale, fordi den kan appellere til subjektive fortolkninger og meninger. ”Kunst i det offentlige rum er udtryk for, at der er plads til den frie tanke”, argumenterede han i et interview i 2001 og fortsatte: ”Nutidskunsten er det eneste område, der arbejder på tværs af alle samfundsmæssige strukturer, og kunsten i det offentlige rum kan på den måde siges at være noget af det tætteste på demokratiet omsat i praksis.”

Modstående side: Udenfor fængselskirken står skulpturen *Sagens akter*, som Nygård også skabte til stedet. Den fem meter høje bronzeskulptur er et billede på en enorm stabel af papirer – ”bureaukratiets arketypiske grundform: A4 formatet”, som han skrev i sit skitseforslag – og refererer til de omfangsrige sagsakter, der produceres om hver enkelt indsat. Som mange af sine generationskollegaer brugte Nygård flittigt af skulpturhistoriens store reservoir af motiver og stilarter. Nygård lod sig inspirere til værkets snoede form af Giovanni Lorenzo Berninis søjler fra 1624-33 i Roms Peterskirke, mens søjleformen leder tankerne tilbage til Constantin Brancusis *The Column of the Infinite* fra 1938.

I 1992 indviede Øivind Nygård værket *Observatorium* på Mølleplads i Aalborg. Otte år senere blev værket fjernet igen. Ikke fordi det var slidt og ødelagt, men fordi byens borgere, med den kunstkritiske lagerforvalter Peter Rindal i spidsen, var utilfredse med udsmykningen. ’Danmarks dyreste hundetoilet’ blev værket kaldt, fordi mange mente, at ingen andre end byens besørgende hunde havde lyst til at være på pladsen. Man ville hellere have haft nogle træer i stedet for den ”omgang blik, som enhver blikkenslager i Ålborg kunne have lavet”, protesterede Rindal. Efter årelang debat blev skulpturen flyttet til parken udenfor byens kunstmuseum, og Mølleplads er i dag overtaget af cafeer med udendørs fadølsservering. Balladen om Mølleplads giver anledning til at stille spørgsmål ved Nygårds tanker om kunst i det offentlige rum. Kan man virkelig tale om denne type kunst som en særligt demokratisk praksis? Sagen er i hvert fald et klart billede på, at det ikke er alle, der oplever placeringen af kunstværker som demokratisk, lige som den illustrerer, at langt fra alle værdsætter og forstår den moderne kunst.

21

Sophia Kalkau
(f. 1960)
Lenticula
2010–11
To skulpturer
i sort diabas
Højde 15 cm,
diameter 170 cm
Skibelund Krat
6600 Vejen

”Et par store sorte hvælvede sten, dybsorte, så de kan blive hurtigt varme, og hvælvede så regn hurtigt kan løbe af. Et sted hvor man kan lægge øret til verden, lytte til jorden, til stenen, til forfædrene, der sover i den eller synke langt ind i verden. Et dæksel til universet.” Sophia Kalkau

Landevejen bliver til grusvej. Grusvejen bliver til skovsti. Skovstien snævrer ind. Ikke meget bredere end en dyreveksel. Terrænet er kuperet: Først går det op, siden ned. Det her er Skibelund Krat. Rundt omkring står gamle mindesten. Her er en underlig stemning. Skoven virker forladt, sovende, men de 23 historiske monumenter vidner om, at stedet engang har haft stor betydning.

Et sted mellem høje, slanke bøgetræer kan man finde to cirkelrunde, blanksorte sten. De ligger fladt nede i skovbunden og gør ikke meget væsen af sig. Måske opdager man dem slet ikke. To glatslebne skiver af sort diabas. Monokrome skulpturer i en stram geometrisk form. I skarpt sollys bliver stenene som lysende sølvspejle; når en sky glider for, ændres de til støvede matsorte skiver. *Lenticula* hedder værket, som er skabt af billedkunstneren Sophia Kalkau i 2010–11 i forbindelse med Statens Kunstfonds projekt *Kunst langs Hærvejen.*

Sophia Kalkaus fotocollage illustrerer nogle af de tanker, hun gjorde sig forud for skabelsen af *Lenticula*: ”I 2009 blev jeg bedt om at skabe et værk til Hærvejen. Indgangen til opgaven lå for mig i første omgang i at søge bag navnet Hærvejen, bag om Pilgrimsruten, frem til Oksevejen. 289 km fra min bopæl fandt jeg den. Tæt ved Hjortkær lige under Aabenraa, ikke langt derfra ligger Poulsbro, strækningens ældste stenbro – på min vandretur i området fandt jeg Bommerlund Plantage, som viste sig at rumme Paradiset, navnet på et åbent hede- og moseareal. En oase fyldt med smukke søer og masser af drømmedis, og med et rigt dyre- og planteliv. På min udflugt i området stødte jeg på to kedelige kommunale bænke, og græsset var koldt og vådt. Så fik jeg den ide at dreje to store, sorte sten, man kunne sidde, ligge, flyde på og varme sig på på en solskinsdag.”

Kalkaus værk er skabt i forbindelse med projektet *Kunst langs Hærvejen*, der blev søsat i 2008 af Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum under Statens Kunstfond. Udvalget ønskede at skabe et forløb af kunstneriske oplevelser langs den historiske vandrerute, som strækker sig fra Viborg til grænsen ved Flensborg. 12 kunstnere fra vidt forskellige felter – billedkunst, litteratur, kunsthåndværk, design, arkitektur, scenografi og kompositionsmusik – blev inviteret til at deltage. I 2010-11 blev værkerne realiserede. Nogle som midlertidige projekter, mens andre, som fx Sophia Kalkaus, stadig kan opleves på ruten. Billedet til højre viser nogle af Skibelund Krats gamle mindesten.

I modsætning til krattets øvrige mindesten rummer disse to ingen inskriptioner, ingen dekoration. De fortæller ikke om historiske personer eller begivenheder; er ikke blevet til for at hædre eller mindes. Kalkaus værk er ikke et traditionelt mindesmærke, men nærmere et poetisk sted, der indbyder til fordybelse og ro. Her kan man lade tankerne flyve. Betragte det fine skyggespil, der tegner sig på de sorte skiver, når solens stråler filtreres af træernes løv. Lægge sig på de blanke sten og kigge op i trækronerne. Erfare, at man er en del af noget større.

Lenticula: 'Linse' eller 'fregne'. Begge dele måske. To optiske linser, der skærper vores blik, "store, mørke drømmeskiver – linser til at se dybt ind og langt ud i universet." Sådan har Kalkau selv beskrevet dem. Eller to små fregner på den store jord, små udvækster på overfladen. De vokser op af skovbunden som mystiske fremmedlegemer. Eller ligger tungt som et dæksel.

Skibelund Krat er et af landets vigtigste erindringssteder. Her har der været afholdt grundlovsmøder og andre nationale manifestationer i den svære tid efter det danske nederlag i 1864. Kongeåen, som markerede landets nye grænse, løb lige syd for krattet. Flere af mindesmærkerne vender fronten den vej, mod det tabte land. Skibelund Krats gamle mindesten rager stolte op i landskabet. Markerer hver et punkt, så det kan ses fra afstand. *Lenticula* indføjer sig derimod diskret i terrænet. Forsvinder næsten i skovbunden. Kalkaus værk synes at være en afmontering af den storhed og magtmanifestation, der traditionelt har knyttet sig til opstillingen af monumenter. Et underspillet, antimonumentalt monument.

22

Randi & Katrine
Randi Jørgensen (f. 1974)
Katrine Malinovsky (f. 1976)
M/F Ærøskøbing
2011–12
Skibsmaling på færge
Ca. 1.000 m²
Ærøskøbing Havn
Havnepladsen 19
5970 Ærøskøbing
Svendborg Færgehavn
Havnepladsen 2
5700 Svendborg

”Danmark får snart tre nye kunstværker finansieret af Statens Kunstfond, men hvor skal de være, og hvem skal skabe dem? Det kan DU være med til at bestemme!” Sådan stod der på DRs hjemmeside i foråret 2011, da den landsdækkende konkurrence *Vores Kunst* blev skudt i gang. I samarbejde med Statens Kunstfond og Statens Kunstråd ville DR flytte debatten om kunst i det offentlige rum *ud* i det offentlige rum, og danskerne blev inviteret til at engagere sig i den. 1.262 kunstløse lokaliteter blev indstillet af landets borgere. Færgen M/F Ærøskøbing blev siden udvalgt som et af de tre vindersteder på grund af sin særlige historie og identitet. Så skulle der findes en kunstner – eller faktisk i første omgang tre, som hver skulle lave et skitseforslag, så der var noget at vælge imellem. En gruppe lokale ildsjæle førte an i den lange proces med skitsefremlæggelse, borgermøder og diskussioner. Undervejs fik de inspiration og sparring fra en professionel kurator. Ved finalen på Søby Værft i oktober 2011 var flere hundrede ærøboere mødt op til et stort anlagt underholdningsshow for at afgive deres stemme på direkte tv. Kunstnerduoen Randi & Katrine præsenterede her et forslag til en udvendig totaludsmykning af færgen. De ville male den lille buttede Ærøfærge, så den kom til at ligne en stor, klassisk luksusliner. Da stemmerne var talt op, blev det klart, at Randi & Katrines forslag havde vundet. En gruppe ærøboere løftede straks Katrine Malinovsky op og bar hende triumferende rundt i lokalet, mens de sang sømandsviser. De færreste kunstnere bliver mødt af så overvældende begejstring, når de skal udføre et værk i det offentlige rum.

Præcis et år efter finalen blev det enorme kunstværk søsat, og den bemalede færge sejler nu i pendulfart mellem Ærøskøbing og Svendborg. Som et kæmpestort maleri, der er sprunget ud af sin ramme.

På styrbordssiden er færgen bemalet helt enkelt: Sort og hvid med gule skorstene, rød køl og malede koøjer, som var der kahytter ombord. En ikonisk fremstilling af en færge. De lokale har givet den tilnavnet ’Rasmus Klump-færgen’. Randi & Katrine har ladet sig inspirere af store transatlantiske krydstogtskibe og især af de ’cut away’-tegninger, der giver indblik i disse cruiseres mange faciliteter. På bagbordssiden har de skabt en illusion af, at der er hul ind i færgen. Her kan man se malede biler, en bar med palmer, en sandstrand og et andet skib, der sejler forbi. Som kiggede man direkte igennem færgen og ud på en anden virkelighed. Kunstnerne leger med en imaginær rumlighed, når de på humoristisk vis gør opmærksom på det tvetydige forhold mellem færge og motiv, mellem virkelighed og maleri.

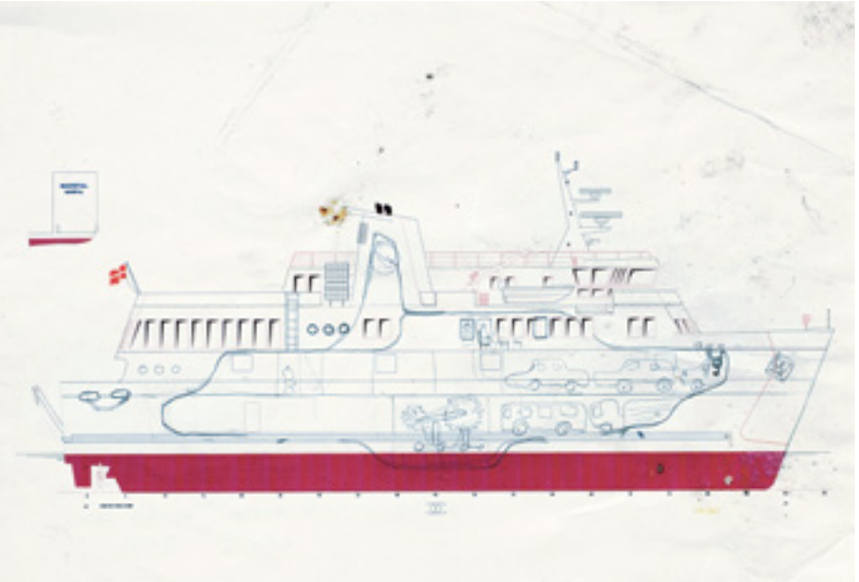
Randi & Katrine har taget udgangspunkt i Ærøs stolte søfartshistorie: Herfra er der sejlet skibe ud i verden, og hertil er skibene kommet tilbage med varer og historier fra fjerne destinationer. Denne her lille færge sejler ikke på eventyr til fremmede lande – men den er ærøboernes daglige forbindelsesled til omverden. Den transporterer øens beboere på arbejde, på hospitalet, på udflugter og tilbage igen. Randi & Katrine har med enkle greb forandret den velkendte færge. Udsmykningen sætter gang i fantasien. Hverdagsturen til fastlandet kan blive en mental drømmerejse til fjernere himmelstrøg.

Med deres karakteristiske klare farver og naivistiske formsprog har Randi & Katrine skabt et humoristisk, lettilgængeligt kunstværk. En udsmykning, der er let at forholde sig til og let at holde af. Et folkeligt kunstværk valgt af folket. Men skal kunstværker overhovedet være folkelige – og kan man regne med, at en demokratisk afstemning fører til den mest interessante kunst? *Vores Kunst*-projektet skabte røre i den danske kunstverden. I DRs programserie *Hele balladen om Vores Kunst* kunne man blandt andre møde billedkunstner Bjørn Nørgaard, som forholdt sig kritisk til projektet: ”Man kan ikke stemme om kunst”, fastslog han og fortsatte, ”fordi det, der er en af kunstens væsentligste funktioner, er at levere et kritisk potentiale til vores samfund.” Også professor Henning Jørgensen fra Aalborg Universitet forholdt sig skeptisk: ”Jeg synes næsten, at vi har et overfyldt offentligt rum med kunst, så jeg tror ikke, at der er en mangel på kunstværker – næ, det vi har mangel på, det er kvalitativ god kunst, og det er ikke altid, man får det, fordi der er nogen, der gerne vil have noget kønt at se på, mens de venter på bussen.” *Politikens* kunstkritiker Torben Sangild var anderledes positiv og hyldede projektet for at have skabt ”den mest folkelige debat i nyere tid.” Debatten bredte sig i hele landet i både tv, radio og aviser. På DRs hjemmeside blev der registreret 3.604 debatindlæg, og *Vores Kunst* blev nævnt i over 500 artikler i landsdækkende aviser og lokale dagblade. Eksperimentet synes at være vellykket: Man fik skabt en landsdækkende debat og et fornyet engagement omkring kunsten i det offentlige rum. De tre stedsspecifikke værker er nu realiserede, og mediedækningen har fortaget sig. Om eksperimentet har bidraget til en større interesse for kunst i det offentlige rum på længere sigt, må tiden vise.

I skitsefasen lod Randi & Katrine sig inspirere af gamle oversigtstegninger over færger, hvor et ’hul’ i skibssiden afslører skibets indendørs faciliteter. De eksperimenterede med mange forskellige udtryk og farvesætninger, inden de kom frem til Ærøfærgens endelige udtryk.

Side 250 øverst: Randi & Katrine byggede en model af færgen i pap, så ærøboerne kunne fornemme udsmykningens omfang, før de skulle afgive deres stemme.

NORTH SEA FERRIES
m.v. Norwave/m.v. Norwind
m.v. Connacht
KEY



AERO

ÆRØ

AERO

ÆRØSKØBING

AERO
RINE

23

Elmgreen & Dragset
Michael Elmgreen (f. 1961)
Ingar Dragset (f. 1969)
Han
2012
Blankpoleret rustfrit stål
og hydraulisk system
190 x 130 x 80 cm
Helsingør Havn
Allégade 2
3000 Helsingør

Mellem det historiske Kronborg Slot og Helsingørs centrum fandt man tidligere industrihavnen og det gamle skibsværft, som i over 100 år var byens vigtigste arbejdsplads. I dag er skibsværftet omdannet til Kulturværftet, og havneområdet har gennemgået en omfattende fornyelse. Fonden Realdania, som sammen med Helsingør Kommune og Slots- og Ejendomsstyrelsen finansierede projektet, skriver på deres hjemmeside, at landskabsprojektet Kulturhavn Kronborg har "revitaliseret området og gjort det historiske monument til en del af den moderne by." Som led i Helsingørs forandring fra industriby til kulturby ønskede kommunen også et nyt kunstværk. Statens Kunstfond imødekom ansøgningen og inviterede den dansk-norske kunstnerduo Elmgreen & Dragset til at lave et værk. Kunstnerne tog imod opgaven og skabte værket *Han*, som nu kan opleves yderst på en af havneanlæggets moler. '*Den lille havfrues* lillebror' kaldes skulpturen i folkemunde, fordi den tydeligvis er en fortolkning af nationalklenodiet på Langelinie. *Han* adskiller sig dog markant fra Edvard Eriksens havfrue: For det første er både menneskefiguren og stensoklen støbt i blankpoleret stål, og for det andet forestiller skulpturen ikke en havfrue, men derimod en ung mand. Han er lidt mindre end hun, holdningen er en anelse mere rank, og han har ingen hale. "Tiden er løbet fra fiskehaler", har kunstnerne forklaret.

Den ensomme yngling på spidsen af molen skuer tomt ud over vandet. Han har et tænksomt udtryk; som reflekterer han over noget. Og samtidig reflekterer hans blanke overflade omgivelserne: Kronborgs spir, Kulturværftets karakteristiske facade, de store færger og gamle træbåde. Og vi, der kigger på, bliver også spejlet. Faktisk kan man ikke se på *Han*, uden også at se sig selv.

Indimellem blinker han. Skulpturen er udstyret med et hydraulisk system, der med uregelmæssige intervaller får mandsfiguren til at lukke øjnene i et kort sekund. Kun de allermest tålmodige og opmærksomme beskuere vil opleve det, men forventningen om det lille blink kan måske lokke folk til at opholde sig foran skulpturen i længere tid, end man normalt gør ved værker i det offentlige rum. Skulpturens blink giver den et anstrøg af noget menneskeligt. Måske anspores man til at sende blikket i samme retning som den unge mand. At stå helt stille ved siden af ham et øjeblik og kigge ud over havet. Samtidig med at *Han* ser ud i verden, bliver han også selv set på. Den nøgne yngling er stillet til skue i en feminin positur. Og netop dét provokerede så mange af byens borgere, at der blev en ophedet lokal debat. At placere en feminin og spinkel dreng foran det gamle skibsværft var en fornærmelse mod de gamle værftsarbejdere, mente nogle. Netop skulpturens fortolkning af maskulinitet er en af dens hovedpointer. Værket giver et moderne bud på, hvordan man også kan fremstille en mand: Ikke kun som et potent og magtfuldt muskelbundt eller

For at finde frem til den helt rigtige positur til *Han* arbejdede Elmgreen & Dragset med en levende model i deres studio.

BJØRN

Når man kommer kørende på Route 90 langt ude i Texas' ørken, får man pludselig øje på en Prada-butik. In the middle of nowhere. Som et fatamorgana ligger den her. Med luksuriøse sko og tasker på hylderne ligner den til forveksling de eksklusive butikker, man finder på de dyre adresser i verdens storbyer. Men døren er permanent låst, og der er ingen ekspedienter derinde. Butikken er værket *Prada Marfa* af Elmgreen & Dragset fra 2005, som udfordrer forholdet mellem kunst og virkelighed. Med den ensomt beliggende Prada-butik kommenterer Elmgreen & Dragset samtidens mærkevarefetichisme og de globale brands' udbredelse.

Modstående side:

På en høj plint på Londons Trafalgar Square kunne man i 2012-13 se en dreng på en gyngehest. Næsten fire meter høj og med en skinnende forgyldt overflade. Med værket *Powerless Structures Fig. 101* har Elmgreen & Dragset skabt en humoristisk parafrase over den klassiske rytterstatue. I stedet for at lave et monument over en krigshelt, har kunstnerduoen skabt en hyldest til barndommens uskyldige leg. Værket vil i fremtiden kunne opleves på kunstmuseet ARKEN i Ishøj, hvor det bliver permanent installeret foran museet.

I 2008 blev mindesmærket *Gedenkort für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen* af Elmgreen & Dragset indviet i Berlin. Monumentet er opført til minde om de homoseksuelle, der blev forfulgt af nazisterne under Anden Verdenskrig. Gennem en vinduesåbning i den kompakte, grå kolos kan man se en poetisk filmsekvens med to mænd, der kysser. Et uskyldigt kys mellem to af samme køn, som under krigen kunne resultere i, at man blev forfulgt og dræbt.

en sejrende helt, men også som et følsomt og tænksomt individ. Ikke uden ligheder med Kronborgs egen Shakespearehelt Hamlet.

Ud over at diskutere kønsidentitet åbner skulpturen også op for en debat om national identitet ved at være en pendant til et af landets helt store nationalsymboler. Som nationalt ikon adskiller *Den lille havfrue* sig fra mange andre landes nationalsymboler ved at være melankolsk og indadvendt fremfor pompøs og triumferende, som eksempelvis *Frihedsgudinden* i New York og *Triumfbuen* i Paris. Måske netop derfor har Elmgreen & Dragset fundet det interessant at fortolke Danmarks lille nationalsymbol med det store turisttække.

Elmgreen & Dragset udfordrer ofte det konventionelle. Deres værker gennemspiller velkendte temaer i nye, skæve tonearter: De overrasker os ved at tage udgangspunkt i det, vi kender, og fordreje det, så nye betydninger opstår. Identitet, køn og seksualitet er centrale temaer i kunstnerduoens værker – temaer, som de ofte bearbejder med et strejf af ironi og i en kølig æstetik. Ved at indskrive sig et sted mellem tradition og nybrud placerer *Han* sig fint i Kulturhavn Kronborgs spænd mellem det historiske og det helt moderne.

FISHING.DK

HAVSTRYGERE

V

V

Malene Vest Hansen

Han, hun og offentligheden
Om kunst, der bruges

Der er knap 100 år mellem opstillingen af skulpturen *Den lille havfrue* på Langelinie i København i 1913 og skulpturen *Han*, der i 2012 fandt sin plads på Kulturhavn Kronborg i Helsingør. '*Den lille havfrues* bror'[1] er *Han* blevet kaldt – en titel de fleste umiddelbart vil nikke genkendende til, for selvom skulpturens figur har skiftet materiale, og ynglingen ikke forestiller en sagnfigur og har fødder i stedet for fiskehale, så mimer *Hans* blankpolerede stålkrop *Den lille havfrues* yndefuldt henslængte positur, pondus og placering tæt ved havet.

Den lille havfrue har opnået ikonisk status. Billedhuggeren Edvard Eriksens lille bronzefigur fungerer i dag som nationalsymbol for Danmark og er blevet berømt langt ud over landets grænser. Og så ligger den tydeligvis til grund for kunstnerduoen Elmgreen & Dragsets *Han*. Begge de havskuende 'søskende' fungerer som vartegn, som monumenter, der inviterer til (turist)besøg af nærmest rituel karakter. Her vil jeg undersøge, hvordan de to skulpturer er blevet og bliver brugt, hvilke rum, de indgår i, og hvordan de ændrer betydning i forhold til skiftende forståelser af køn og af, hvad der definerer henholdsvis privat og offentligt rum.

Offentligt rum?

Både *Den lille havfrue* og *Han* er kunst placeret i offentligt rum. Men hvad vil det egentlig sige – hvad betyder offentligt rum? Det findes der forskellige bud på. En gængs forståelse er, at offentligt rum er et område, som alle har adgang til. Et rum, som ikke holder nogen ude: offentlige pladser, offentlig transport, offentlige museer. Men har alle lige adgang til at færdes i offentlige rum, når der fx skal betales for adgang,

eller når mere eller mindre usynlige, men særdeles effektive, udelukkelsesmekanismer i forhold til alder, køn, kulturklasse og etnicitet spiller ind?

Svaret må nødvendigvis være nej. For det offentlige rum er hverken lige for alle; ej heller *er* det bare. Offentligt rum skabes af menneskers praksis og forandres hele tiden; det vil til stadighed lukke nogle og noget ind og holde andet og andre ude. Det offentlige rum er socialt, historisk og kulturelt betinget og ganske tæt forbundet med ideer om, hvad det vil sige at være menneske, hvordan samfundet indrettes, og hvilket politisk system, vi ønsker. I USA har begrebet 'offentlig' en udbredt negativ klang – en 'public school' er typisk dårlig, mens en privat anses som bedre.[2] I et demokrati som det danske er begrebet om en offentlighed ikke desto mindre en af de grundlæggende ideer. Her er antikkens græske agora mønstermodellen: Torvet, hvor frie borgere mødes og forhandler.

En af de tungtvejende faktorer, der strukturerer det moderne samfund, er opdelingen i offentligt og privat rum. Offentligt rum defineres som nævnt almindeligvis som det rum, alle har adgang til. Ideelt ses det som et alment fælles rum for frie, rationelt tænkende borgere, der udøver en demokratisk politik. Det offentlige rum er netop adskilt fra det private rum, der ses som dets modsætning: irrationelt, emotionelt, hjemligt trivielt, privat-personligt, interessebestemt og upolitisk. Historisk set er det tilmed typisk blevet tildelt et køn: Det private var kvindens rum; det offentlige mandens.

Den tyske filosof og sociolog Jürgen Habermas er kendt for sine tanker om en interessefri *offentlig sfære* som grundvilkåret for et parlamentarisk demokrati. I Habermas' klassiker *Borgerlig offentlighed* fra 1962, analyserer han den offentlige sfære i det demokratiske borgerlige samfund.[3] I den offentlige sfære fralægger individet sig sine egne (ejer)interesser og påtager sig den fiktive identitet af *publikum* for at mødes i et fælles enhedsrum og diskutere rationelt. Habermas redegør for den borgerlige offentlighedssfære som et ideelt historisk fænomen, der vokser frem i Europa i slutningen af 1700-tallet som et produkt af oplysningstiden. Forudsætningen for en borgerlig offentlighed er den frit tænkende og kultur*ræsonerende* borger. Et demokratisk diskuterende publikum, der dog ifølge Habermas for længst er erstattet af et kultur*konsummerende* publikum. I globaliseringens tidsalder er den frie demokratiske samtale i et fælles rum nemlig afløst af kommercielle interesser, der er styret af massemedierne og en pseudo-offentlig debat. Samtidig har man en klientgørende velfærdsstat, der fratager individet sin selvstændighed som frit tænkende borger.

Sådan ser verden ud ifølge Habermas, og hvad enten man køber hans udlægning eller ej, peger den på, at det offentlige rum langt fra er en bestemt og stabil størrelse. Tværtimod bliver det formet og skabt af den måde, vi bruger det på og indretter det på, af vores hverdagshandlinger, både vaner og bevidste handlinger i forhold til politik, lovgivning, teknologi – og kunst.

Turisterne flokkes om *Den lille havfrue* i jagten på det perfekte billede.

Den demokratiske lille havfrue?

Den lille havfrue er en af Danmarks allerstørste turistattraktioner og besøges af en million mennesker om året.[4] Folk valfarter til Langelinie for at se og blive foreviget med bronzeskulpturen, som det dagligt kan opleves, når turisterne samles ved værket. Man hører både kinesisk, italiensk og engelsk i den brogede og alligevel sært uniformerede turistflok, når den ene fotograf efter den anden adræt hopper og kravler rundt på stenene omkring den attråede figur for at få det bedste skud. Denne 'photo opportunity' skal helst føre til et portrætbillede, hvor turisten ses alene, eventuelt med sine nærmeste, sammen med den eftertragtede havfrue – iscenesat som et intimt møde – selvom det kan være ganske svært at tilkæmpe sig en sådan eksklusiv position, for der er mange om buddet. Særligt svært kan det være om formiddagen, når solens stilling skaber modlys, og busserne med krydstogtturister ankommer for at opleve *The Little Mermaid* live, det første og obligatoriske stop i Wonderful Copenhagen.[5] Fem millioner fotos skulle *Den lille havfrue* angiveligt stå model til årligt.[6]

Figurens lidenhed og dens umiddelbare tilgængelighed er blevet fremhævet som karakteristisk for dansk demokrati og sindelag[7] – langt fra fx totalitære staters monumentalskulpturer. Denne inkarnation af det demokratiske Danmark er i årtier bevidst blevet iscenesat af danske turistorganisationer, der flittigt har brugt *Den lille havfrue* som logo for Danmark. Det blev sat særligt spektakulært i scene, da skulpturen blev sendt til verdensudstillingen Expo i Shanghai i 2010. Den danske stand *Wellfairytales* var en gennemført iscenesættelse af Danmark som et lille, men kreativt tænkende og skabende demokratisk velfærdssamfund med *Den lille havfrue* i hovedrollen. Hun var placeret i et bassin med "ægte" vand fra København (!) i en spiralformet bygning, hvor publikum kunne cykle omkring den danske skulptur i centrum. Fem millioner besøgende tiltrak *Den lille Havfrue* under sin optræden på *Wellfairytales* i Kina.[8]

Det demokrati, Danmark dyrkede, da *Den lille havfrue* fik sin plads på Langelinie, ligger imidlertid langt fra vore dages danske forståelse af demokrati. Først to år senere, med Grundloven af 5. juni 1915, fik danske kvinder eksempelvis stemme- og valgret. Indtil da var det kun 15 % af den danske befolkning, der havde valgret, nemlig de bemidlede mænd, mens de såkaldte syv f'er var udelukket: fruentimmere, folkehold, fattige, fallenter, fjolser, forbrydere og fremmede. Det offentlige rum på *Den lille havfrues* tid har derfor i høj grad virket ekskluderende og marginaliserende og langt fra Habermas' idé om et enhedsrum.[9] Et vældigt kvindeoptog blev arrangeret på dagen for den nye grundlov, og i *Politiken* kunne man dagen efter læse en beskrivelse af optoget, som vidner om den forskellige adgang, som mænd og kvinder på det tidspunkt havde til det offentlige rum. Reporteren priser folkemængden og sammenligner København med den moderne "city" London. Samtidig bemærker han meget betegnende for tiden det overraskende syn, at kvinderne havde bevæget sig ud af de private gemakker og erobret byens offentlige rum: "Den ene overfyldte Sporvogn efter den anden svingede ned ad Bredgade, men Ladningen bestod af lutter Kvinder. Man saa bogstavelig talt ikke én Mand for hver fem Hundrede Kvinder".[10]

Edvard Eriksens *Den lille havfrue* på besøg i Beijing under Expo 2010, som en del af den danske pavillon, der blev tegnet af Bjarke Ingels Group.

Brygger Carl Jacobsen og billedhugger Edvard Eriksen under placeringen af *Den lille havfrue* på Langelinie i august 1913.

Da *Den lille havfrue* blev opstillet på Langelinie d. 23. august 1913, var det altså i et ganske anderledes demokratisk offentligt rum, end det, man finder i dag. Her kunne 'ladninger af lutter kvinder' være et overraskende syn. Men også kunstens dagsorden var anderledes for 100 år siden i Danmark. Der var ingen statslig kunstfond til at sikre den danske befolkning kunst i offentlige rum – bestilleren af *Den lille havfrue* var en privat giver: Det var brygger Carl Jacobsen, der gennem Ny Carlsbergfondet skænkede skulpturen til København, lige som han også skænkede et væld af andre statuer og monumenter til hovedstadens forskønnelse og befolkningens opbyggelse. Skulpturen refererer som bekendt til H.C. Andersens eventyr af samme navn fra 1837. Det var en velkendt reference, som forbipasserende kunne føre dannede samtaler om, mens de promenerede: Den sørgelige historie om længsel og kærlighedsmødets umulighed – skønt den lille havfrue gør sit yderste for at forandre sig for sin elskede, kan hun ikke få sin prins, men må opløse sig i havets skum.

Selvom skulpturen hentede sit motiv i den danske kulturarv, var den på ingen måde konciperet som nationalsymbol – det ville da også være en enestående besynderlig historie at fremhæve som nationalsymbol, en figur, der opløses til intet i romantisk stræben. *Den lille havfrue* er blevet et nationalsymbol i kraft af den måde, skulpturen er blevet brugt på i årenes løb. Havfruen er bevidst blevet markedsført som "logo for turistvirksomheden Danmark"[11], men det er primært millioner af menneskers tilvalg og aktive brug af ikonet, der har skabt dens massive popularitet og synlige tilstedeværelse.

På Langelinie har *Den lille havfrue* nu resideret i over 100 år. Mens byen og verden har forandret sig, har hun siddet i bronze, naturalistisk – hvis man kan sige det om en havfrue – på en granitsten i vandkanten fremfor på en sokkel. Det naturalistiske islæt har formentlig virket stærkt i 1913. Det siges, at brygger Jacobsen ville have en folkelig fremstilling af den lille havfrue, efter at han i 1909 havde set solodanserinden Ellen Price i balletten *Den lille havfrue* og ønskede hende som model for skulpturen. Det blev dog ikke den kendte danserinde, der sad nøgenmodel, men kunstnerens hustru, Eline Eriksen.[12] I 1913 virkede nøgenhed – og særligt en kendt persons nøgenhed – anderledes end i dag. Det er nok de færreste danskere, der i dag mener, at *Den lille havfrue* overskrider deres blufærdighedsgrænse. Vi har vænnet os til den (ideale) nøgne krop i en klassisk skulpturtradition, der befolker parker og pladser, for slet ikke at tale om alle de mere eller mindre afklædte kvindekroppe, vi møder dagligt i reklamer rundt omkring i byens rum.

Det var derfor også noget overraskende for mig, da jeg for et par år siden tog en amerikansk ven på københavnervisit med til Langelinie for at se *Den lille havfrue*, og han udbrød: "Jamen, hun er jo topløs!" Denne lille episode, som måske ikke er repræsentativ, signalerer alligevel en kulturforskel mellem min nordamerikanske ven og mig som dansker – en forskel i hvilke forestillinger, vi gør os om, hvad vi kan forvente at møde i det offentlige rum – og hvad man må placere her.[13]

Det rum, som *Den lille havfrue* blev født ind i, har med andre ord forandret sig kulturelt. Fra et mandsdomineret offentligt rum, hvor nøgenhed var en undtagelse, har vi i dag et langt mere ligestillet rum, hvor nøgenhed (i hvert fald kvindens) er blevet så almindelig, at den næsten er usynlig. På samme måde har skulpturens funktion ændret sig. *Den lille havfrue* blev født som friluftsskulptur, men er blevet til så meget andet og mere. Et nationalsymbol, et monument skabt af menneskers praksis og turistindustriens ritualer, der ved hver gentagelse befæster hendes symbolværdi.

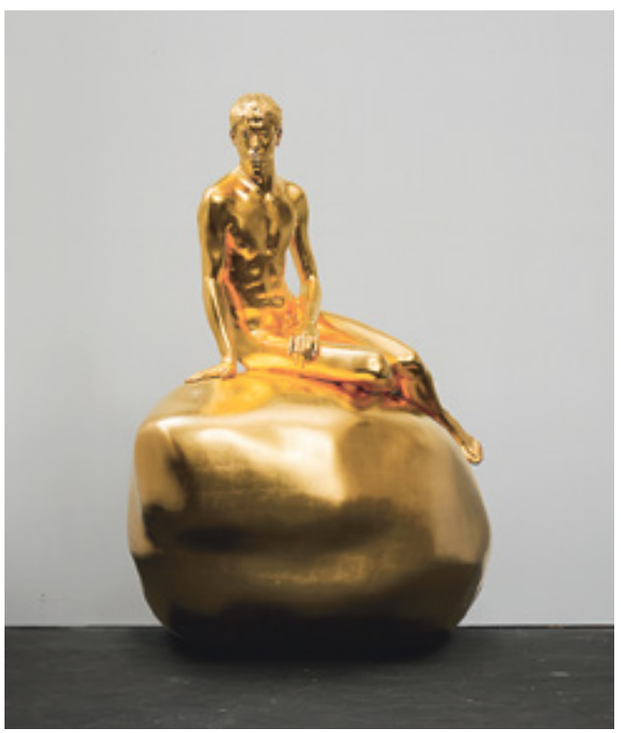
Den nøgne *Han*

En skulptur af en nøgen krop kan som sagt næppe vække opmærksomhed. Og dog. Da skulpturen *Han*, udført af den dansk-norske kunstnerduo Elmgreen & Dragset, blev opstillet i Kulturhavn Kronborg i Helsingør i 2012, blev ynglingefigurens stålblanke nøgenhed heftigt diskuteret. Allerede inden skulpturen blev opstillet, vakte den livlig debat i medierne.[14] For en del Helsingørborgere virkede det provokerende, at *Han* skulle stå som vartegn på molen foran det nye Kulturværft, et kulturhus indrettet i Helsingørs tidligere skibsværft. Den slanke, blanke og nøgne *Han* i rustfrit stål blev set som et malplaceret vartegn for tidligere tiders værftsarbejdere, hvis ikke ligefrem en hån. De ophedede diskussioner er imidlertid nærmest forstummet efter opstilling og festlig indvielse.

Som den besøgende kan konstatere ved selvsyn, fremstår *Han* da også temmelig harmløs, næsten undselig; man kan faktisk godt overse skulpturen, hvis man ikke lige ved, at den står der yderst på inderhavnsmolen. Selv blev jeg noget overrasket over, hvor lille *Han* er, da jeg tog turen til Helsingør for at se nærmere på '*Den lille havfrues* lillebror'. De fotos, jeg havde set inden mit møde med skulpturen, viste den fra vinkler, hvor den var fotograferet med himmel og hav som baggrund, og uden nogen besøgende ved sin side. Den dag jeg besøgte *Han*, var jeg ikke den eneste, der gik den lige vej fra Helsingør Station til molen i gråvejr og tåge; en lille flok svenske turister havde samme mål for øje. De var på et hurtigt visit: ud på molen, helt tæt på, et par befølende fingre mod stålet, et par 'selfies' og så videre til noget andet.

Helt tæt på er *Han* som et troldspejl: Ynglingekroppens stål-overflade er som flydende kviksølv og så spejlblankpoleret, at det man primært ser, er sig selv i forskellige forvrængninger. På den måde fremstår skulpturen som et tidssvarende monument, selvom den naturalistiske figur umiddelbart kan ligne en kunstnerisk anakronisme. For *Han* er en ironisk spejling, en evigt forskydende overflade; vi kan lægge præcis det i den, vi vil. Det vi ser, er os selv. I den forstand tilfredsstiller den en moderne beskuer eller forbruger. Vi får lige, hvad vi vil have.

Vi kan se den som tegn på en ændret kønsdagsorden, hvor også mænd kan optræde som sexobjekter (en af de læsninger kunstnerne selv har peget på), og følgende overveje, hvad det kan betyde i en globalt voksende skønhedsindustri. Vi kan se den som et monument, der markerer en ny synlighed og offentlig anerkendelse af homoseksuelle, eftersom kunstnerne i årevis har skabt kunst, der udforsker forståelser af køn, normer og magt, og selv er erklærede homoseksuelle. Eller vi kan se *Han* som en spejling af nationalsymboler, som den står der i



På Elmgreen & Dragsets gallerier kan man købe forskellige indendørsversioner af *Han*. Her en udgave beklædt med bladguld.

Modstående side:
Turister tager et snapshot med *Han* i en nyfortolkning af det velkendte ritual fra *Den lille havfrue*.

Hamlets Helsingør i nærheden af Kronborgs *Holger Danske* og mimer *Den lille havfrue.*[15] *Han* har ingen specifik litterær eller mytologisk reference på samme måde som *Den lille havfrue. Hans* primære reference er netop *Den lille havfrue*, og ikke kun skulpturen som form og figur, men primært som monument, som turistattraktion, som nationalsymbol og som verdenskendt stjerne i vores globalt medierede dagligdag. *Han* kan måske mest af alt ses som en repræsentation af et monument, et *meta*værk om kunst i offentligt rum.

Han bejler til *Den lille havfrues* verdenskendte betydning. Mon ikke *Hans* bagmænd drømmer om, at også deres skulptur kan blive stjernen i mængder af snapshots og reproduceret i utallige kopier som souvenirs, der bliver købt af turister fra nær og fjern? Måske kommer *Han* til at lægge krop til T-shirts og figuriner, der kan tilfredsstille vores hang til brands og varefetichering? Måske man endda en dag bygger et besøgscenter på havnen i Helsingør?

Foreløbigt kan *Han* kun drømme om sin 'storesøsters' position. Indtil videre er skulpturen lavet i en serie på fem til indendørs opstilling, udført i fuld størrelse i epoxy med hver sin forskellige overfladebehandling i eksempelvis guld, sølv og kobbergrøn, som kan købes i kunstnernes gallerier af dem, der har råd. På den måde appellerer *Han* glimrende til et kulturkonsummerende publikum.

En skulptur i brug

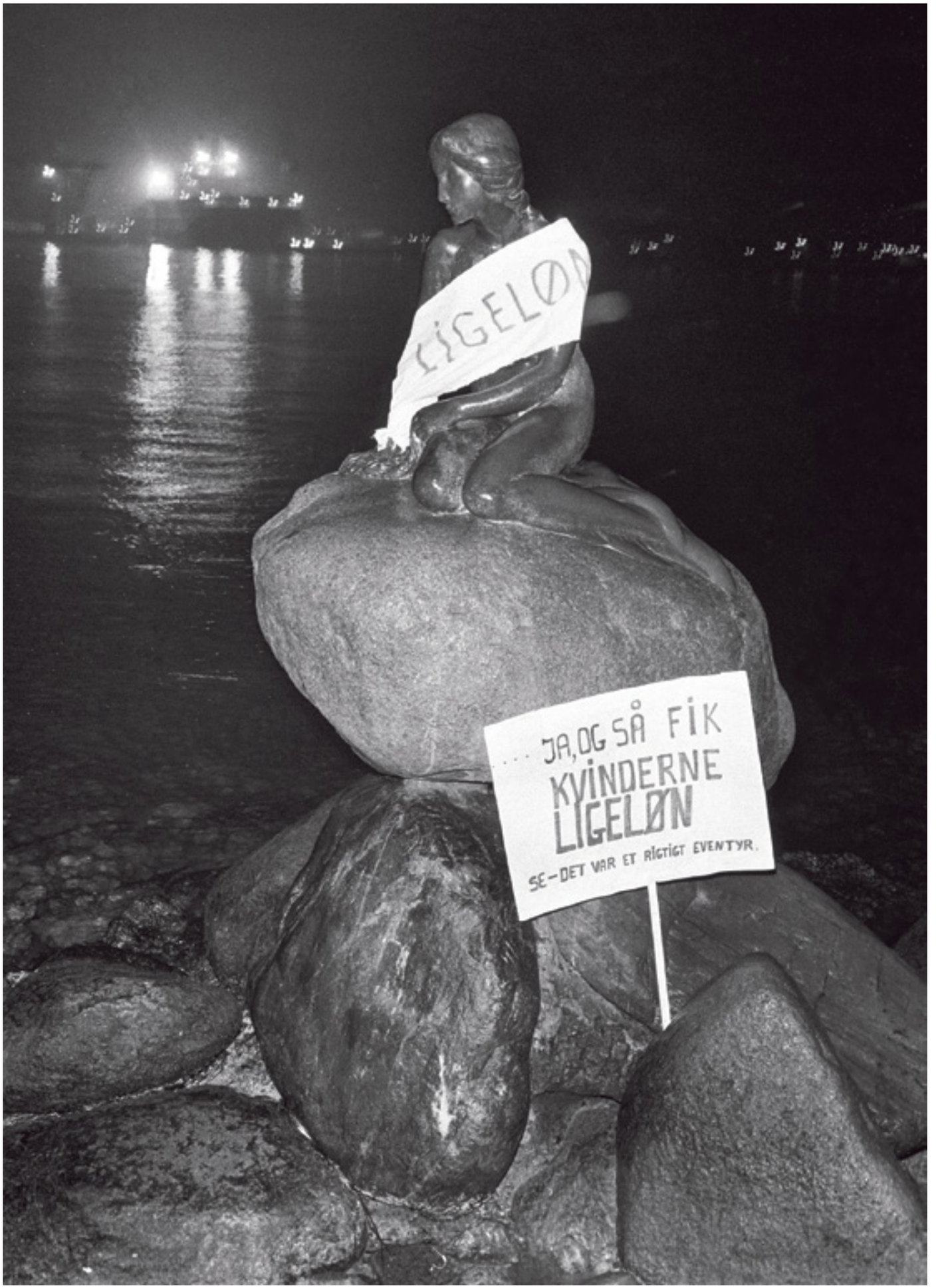
Han er stadig ved at finde sin plads på havnen i Helsingør og i vores bevidsthed, lige som vi stadig er ved at finde ud af, hvordan *Han* kan bruges. Men måske skulpturen en dag bliver så kendt og ombejlet et symbol, at den skal lægge krop til de mangeartede politiske protester og markeringer, som *Den lille havfrue* har være udsat for – lige fra at få hovedet kappet af, blive klædt i burka, blive overmalet gentagne gange i forskellige farver som pink, rød og blå, alt efter hvem, der har forsøgt at bruge monumentet til at skabe opmærksomhed om deres sag. Gennem de seneste 50 år har så forskellige folk som kunstnere, politiske aktivister og studerende fra landbohøjskolen brugt *Den lille havfrue* som synligt talerør for at markere sig i den offentlige debat.[16] Mest berømt er selvfølgelig den selvudråbte "havfruemorder" Jørgen Nashs halshugning af bronzehavfruen i sit oprør mod borgermusikken i 1964, men alle, fra kvindesagskæmpere i kamp for ligeløn til norske fodboldfans, har benyttet sig af *Den lille havfrues* ikoniske status og massemediernes iver efter at bringe billeder af den.[17]

Den lille havfrue er på den måde den perfekte allierede, hvis man ønsker at blive set i massemediernes nye offentlige rum. Det var den allerede fra begyndelsen af 1960'erne, hvor den tonede frem på sort-hvid fjernsyn og figurerede i pressefotos, og den er det stadig i dag. Her giver ny teknologi som internet og mobiltelefoner nye muligheder for synlighed og tydeliggør, hvordan grænserne mellem privat og offentligt rum er kulturelt betingede og til stadighed udfordres og forandres. Det, der for få år siden syntes privat og ganske uegnet for offentlig udstilling, er vi nu dagligt vidner til, hvis vi færdes på Facebook, eller når vi uforvarende overhører andres mobiltelefonsamtaler. Vi bevæger os i nyt land, hvor vante forestillinger om, hvad der hører til den private sfære, og hvad der er

et offentligt anliggende, ombrydes radikalt. Flere ser det som en trussel mod demokratiet, at privatsfæren invaderes af overvågning og kontrol. Alt og alle kan følges. Vi sætter digitale fodspor overalt. Samtidig fungerer den digitale arena som et nyt offentligt rum: Her kan vi – i princippet – alle gøre os synlige for alle overalt. De sociale medier lægger rum til så forskellige størrelser som nye politiske bevægelser, nye økonomier og nye identitetsbilleder som fx 'selfies'. 1970'ernes feministiske parole om, at det personlige er politisk – at det såkaldt private allerede er offentligt defineret, og det private og offentlige rum på den vis er uadskillelige – må suppleres med, at det politiske også er personligt betinget. Skellet mellem offentligt og privat er porøst. Det offentlige *er* ikke bare, det formes i vores praksis, historisk, kulturelt og personligt.

Når en kinesisk turist i dag besøger *Den lille havfrue* på Langelinie for at få et snapshot, vidner det ikke bare om realiseringen af en privat drøm, men også om en offentlig scene med storpolitiske og økonomiske dagsordener. I dag er der så mange kinesiske turister, der besøger den *Den lille havfrue*, at de skilte, der er sat op ved skulpturen, er skrevet på både dansk, engelsk og kinesisk. *Den lille havfrue* er et yndet mål for kinesiske turister, ikke bare fordi de har læst H.C. Andersen i skolen. Ikonet passer også med sin beskedne menneskestørrelse perfekt til snapshots, der øjeblikkeligt kan indgå i selv- og gruppeportrætter på Snapchat, Instagram, Facebook og i familiealbummet. Lige som det ikke længere kun er danske aktivister, der vælger ikonet for at sikre sig synlighed: Langelinie kan i dag også være ramme for demonstrationer mod kinesisk politik, som da det tibetanske flag, der er forbudt i Kina, vejrede over Langelinie under den kinesiske præsident Hu Jintaos besøg i 2012. Den mere end 100 år gamle havfrue kan fungere som officielt vartegn, men også som scene for uoverensstemmelse og oprør. På den vis fungerer den så glimrende som monument i vor tids globaliserede offentlige rum.

Edvard Eriksens *Den lille havfrue* har i årenes løb stået model til mange ting. I 1973 blev hun eksempelvis scene for en ligelønsdemonstration.

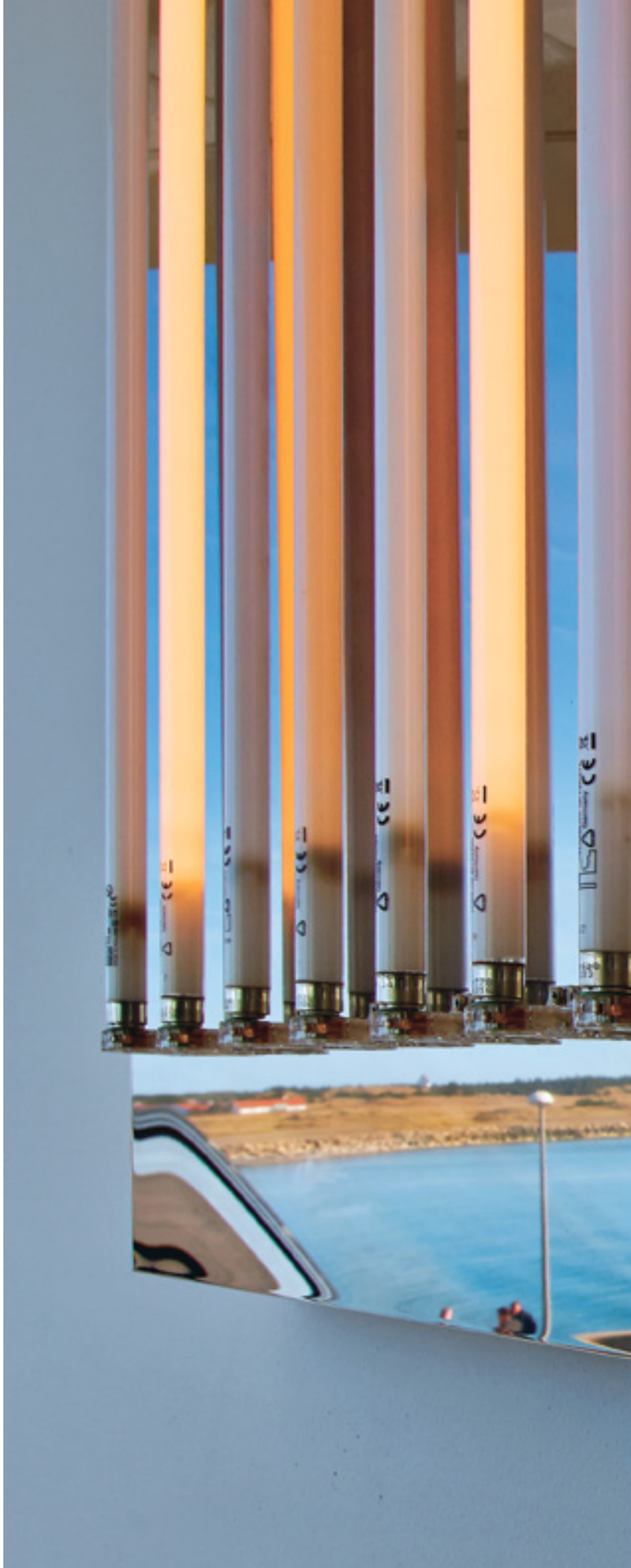

LIGELØN
... JA, OG SÅ FIK
KVINDERNE
LIGELØN
SE – DET VAR ET RIGTIGT EVENTYR.

Skagen Skipperskole

Viborg Kunsthal

24

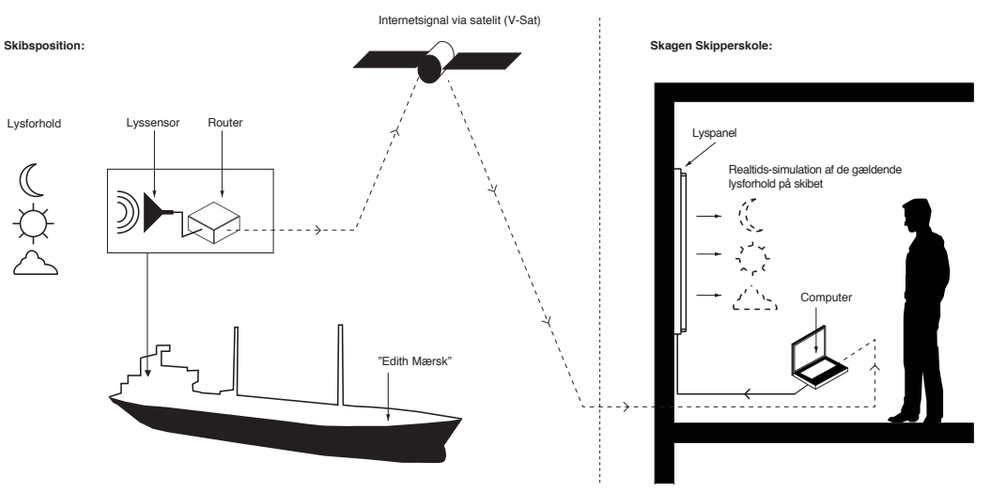
AVPD
Aslak Vibæk (f. 1974)
Peter Døssing (f. 1974)
Time Light, Gravity Lamp og Light Tower
2011–13
Spejlpolerede rustfri stålplader, MDF-plader, trælister, maling, dagslys-neonrør, fatninger, spoler, computer, lyssensor, vindmåler, stål, gyroskopisk motor, messing, karbonrør, micro controller, styreboks, wire, beton, Foamlux-plader, diamantglas, glaslaminat, glasbeslag, nedløbsrør, ventilationsriste, vindhætter, tagpap, kabler, skruer og beslag
Time Light: 180 x 100 x 7 cm
Gravity Lamp: Højde 200 cm, diameter 23 cm
Light Tower: 13 x 2 x 2 m
Skagen Skipperskole
Kuttervej 13
9990 Skagen



På den anden side af jordkloden, i Det Sydkinesiske Hav, sejler et af verdens største containerskibe, Edith Mærsk. Ud over at fragte varer mellem Asien og Nordeuropa, fragter skibet også informationer til et kunstværk på Skagen Skipperskole. På skibet har den danske kunstnerduo AVPD installeret en lyssensor, der hvert andet sekund sender sine målinger af de fjerne egnes skiftende lysforhold til skipperskolen via satellit. Her har kunstnerne opsat to lyspaneler i henholdsvis et mødelokale og i fællesarealerne. Lyspanelerne transmitterer konstant en simuleret gengivelse af den aktuelle lysintensitet og farvetemperatur, som sensoren på Edith Mærsk registrerer. Når det er nat, hvor skibet sejler, er lyspanelerne på skolen dæmpede. I takt med solopgangen justeres lysstofrørenes styrke trinvist, så de hele tiden afspejler de nøjagtige lysforhold på skibets rute. Værket leder tankerne ud i verden: Hvor mon skibet sejler netop nu? Er det ved at blive morgen, eller falder mørket snart på? Kunstværket *Time Light* skaber en konkret forbindelse mellem skipperskolen og den globale søfart, som skolens elever bliver uddannet til. Panelernes 'importerede' lys fra de fjerne himmelstrøg blander sig med Skagens lys, der strømmer ind af skolens vinduer. Morgenlys og skumringsmørke på en gang – en fordobling af lys og tid.

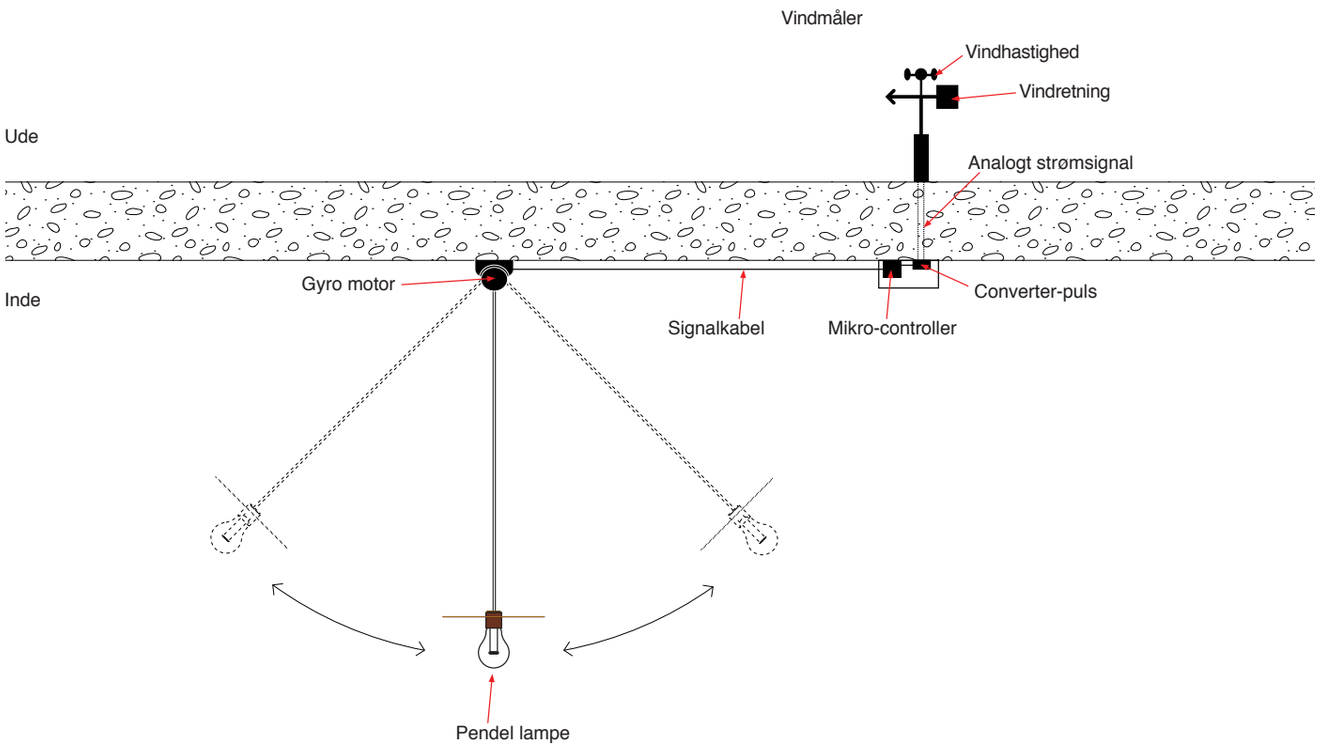
OSRAM T.O. BONN/BZ1 OH
LUMILUX INTERNA
Germany
18
LUMILUX SKYWHITE
Germany

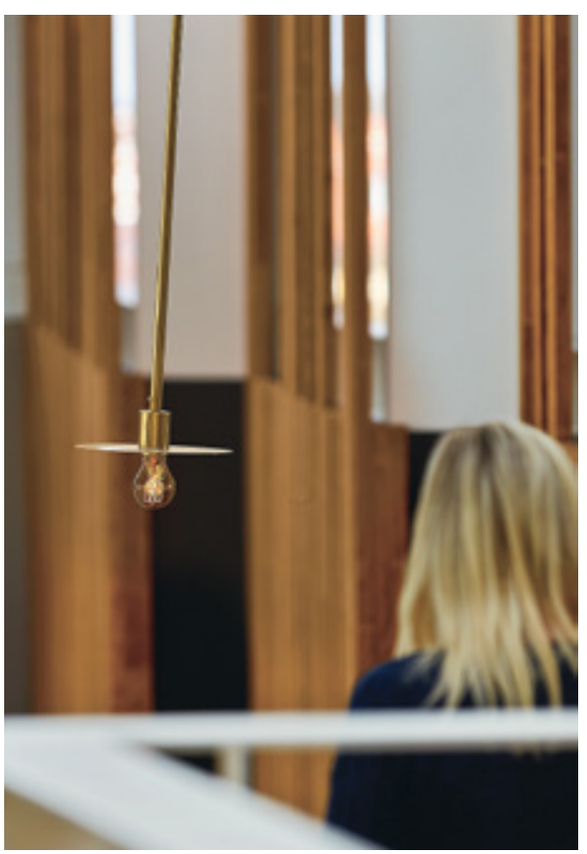
AVPDs illustration af *Time Light* viser, hvordan lyssensoren på Edith Mærsk sender informationer via satellit til lyspanelet på Skagen Skipperskole. Softwaren er udviklet i samarbejde med DTU Risø, og ved at justere på hvert enkelt af de 16 lysstofrør kan alle toner i dagslysspektret skabes.

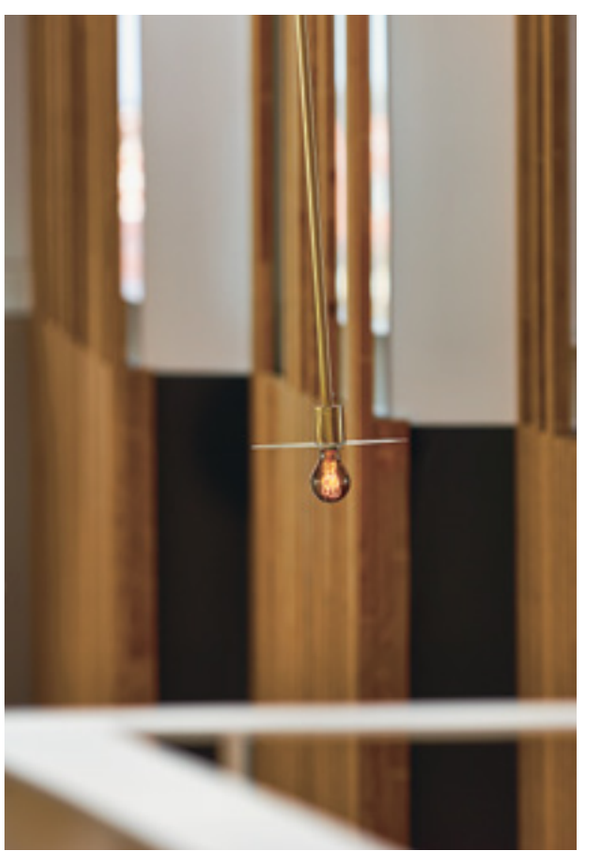


Time Light er blot et ud af tre værker, som AVPD indviede på Skagen Skipperskole i 2013. Skolen havde to år forinden ansøgt Statens Kunstfond om en udsmykning i forbindelse med opførelsen af AART Architects' nye bygninger, og kunstfonden inviterede AVPD til at udforme et skitseforslag. Kunstnerduoen tog udgangspunkt i tre forhold: Skagens natur og historie, skolens fagområde og bygningens volumen.

I skolens foyer hænger en række lamper ned fra loftet. En af dem bevæger sig. I underlige, hektiske ryk ændrer lampen hele tiden position. Tilsyneladende fuldstændig vilkårligt,


Vindmåler
Vindhastighed
Vindretning
Ude
Analogt strømsignal
Inde
Gyro motor
Converter-puls
Signalkabel
Mikro-controller
Pendel lampe

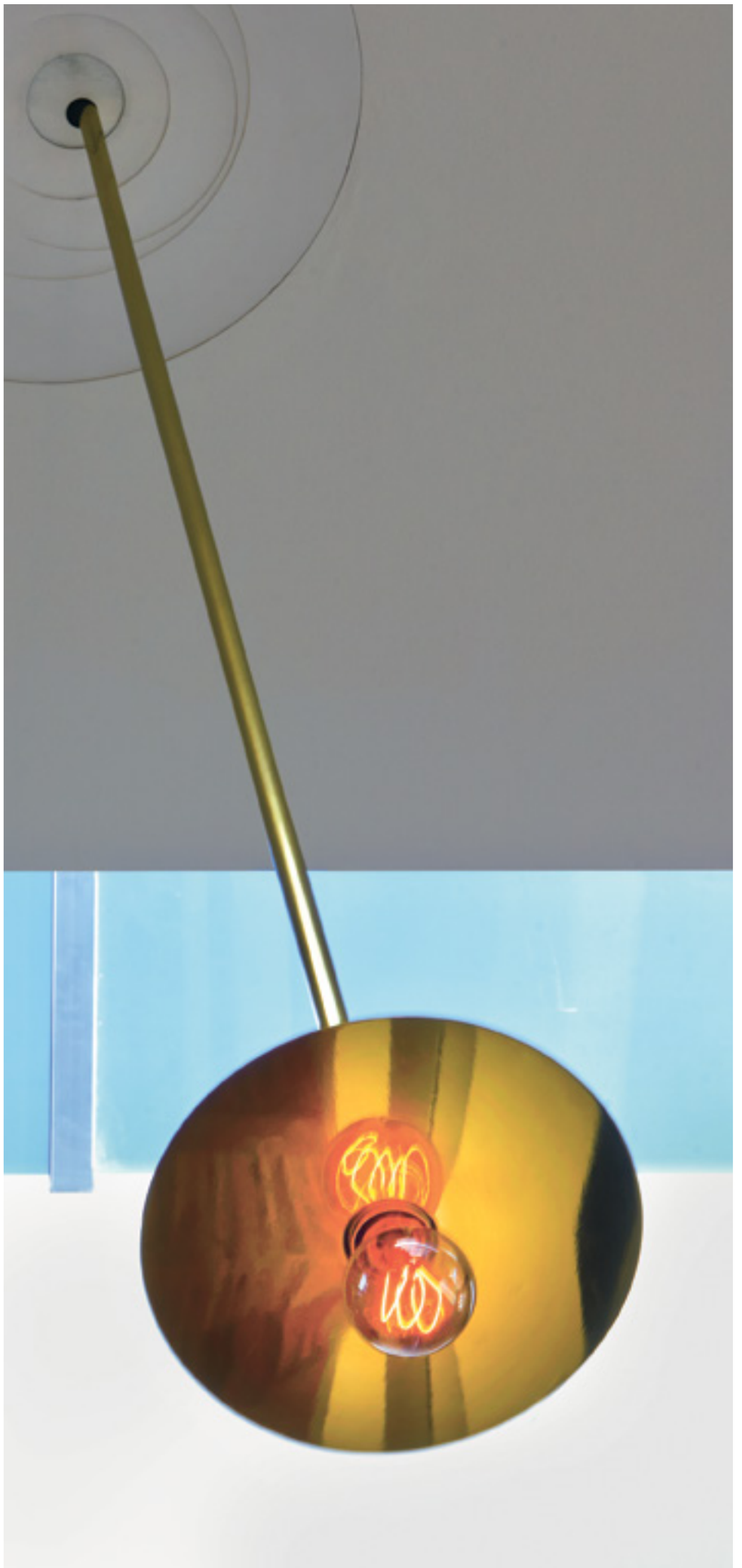




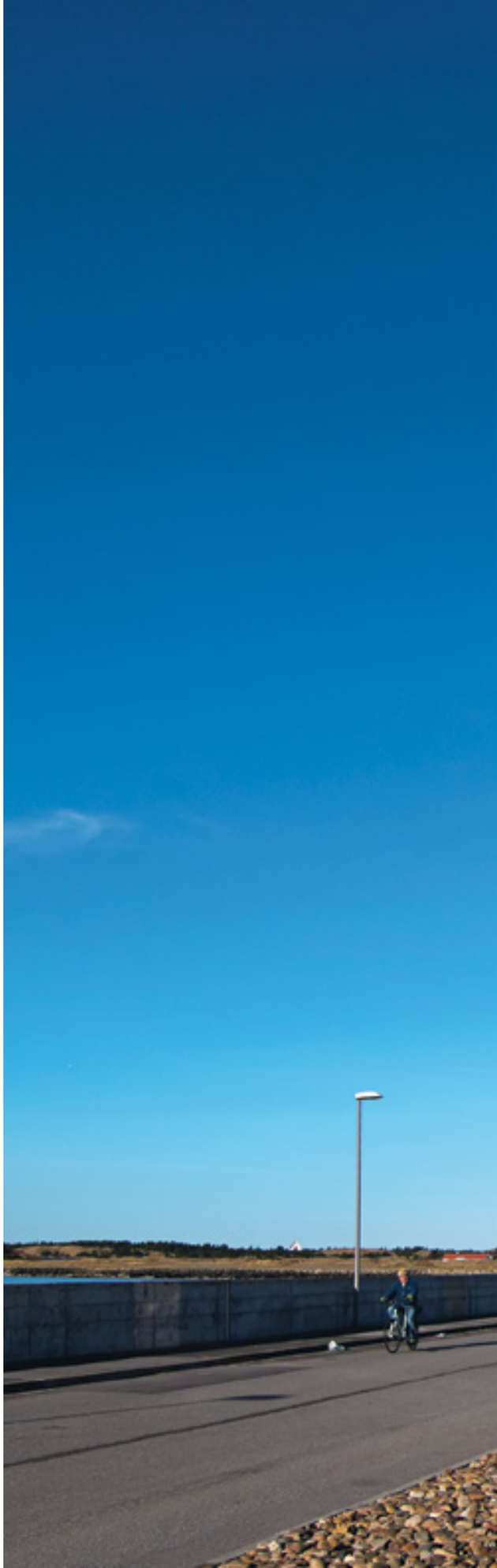
uden regelmæssigt mønster. Først lidt den ene vej, så lidt den anden. Ubeslutsomt bevæger den sig mellem sine 385 mulige positioner. Lampen er koblet til en vindmåler på skolens tag og til et styresystem, som konverterer vindstyrke og vindretning til de sære, stødvise bevægelser. I heftigt vejr er lampen urolig. Når det er vindstille hænger den slapt og roligt som skolens øvrige lamper. Inspirationen til værket *Gravity Lamp* har kunstnerduoen fundet i det faktum, at lamper på et skib altid hænger i lod – selv i høj bølgegang. Værket vender den erfaring på hovedet: Skolen, som fra siden faktisk ligner et stort skib, står fast og ubevægelig i al slags vejr, mens lampen inde i bygningen konstant påvirkes af de skiftende vindforhold. Værket trækker naturkræfterne ind i bygningen og gør opmærksom på den vind, som arkitekturen ellers skærmer imod.

Foran skolen har kunstnerne placeret det sidste værk: et 13 meter højt tårn af matteret, translucent glas. Tårnet *Light Tower* udgøres af fem etager, som hver er opdelt i fire mindre rum. Disse 20 rum er igen inddelt med skillevægge, så tårnet i alt består af 36 forskellige lyskamre. Hvert kammer ændrer karakter efter omgivelsernes skiftende lysforhold. Kunstnerne kalder selv værket for 'en analog lysmaskine'. Afhængigt af solens vinkel og styrke ændres glassets transparens og farvetone, så det ser ud som om, tårnet skiftevis åbner og lukker nogle af sine kamre. En evig transformation af mørke og lys. Grå, blå, hvide og grønlige nuancer. Tårnet deler farveskala med havet og himlen. Og med skipperskolen. Værket er tilpasset bygningen, både i materialer og højde. *Light Tower* er som et omvendt fyrtårn: Det oplyser ikke sine omgivelser, men indfanger selv det omgivende lys. Trækker lyset ind under sin matte overflade og lader det reflektere i de mange lyskamre. Tårnet understreger lysets bevægelse og skiftende intensitet.

AVPDs udsmykning af Skagen Skipperskole tager udgangspunkt i de fænomener, som traditionelt har haft betydning for søfart: Lyset, vinden og tiden. Ved at lade de lokale vejrforhold spille ind på værkerne, forankrer kunstnerduoen udsmykningen lokalt. Men udsmykningens sted er dobbelt. Dels det konkrete sted: Skagen og lyset og vinden på netop den position. Dels det fraværende sted: Containerskibets position, som en dag vil blive de studerendes faktiske sted. Det stedsspecifikke er blevet fordoblet.



Gravity Lamp er via en konverter forbundet med en vindmåler på skipperskolens tag, så dens bevægelser hele tiden afspejler den aktuelle vindretning og vindhastighed udenfor skolen.



25

Mette Winckelmann
(f. 1971)
Tro og overtro
2011–13
Murudsmykning
af betonfliser
484 m²
Viborg Kunsthal
Riddergade 8
8800 Viborg

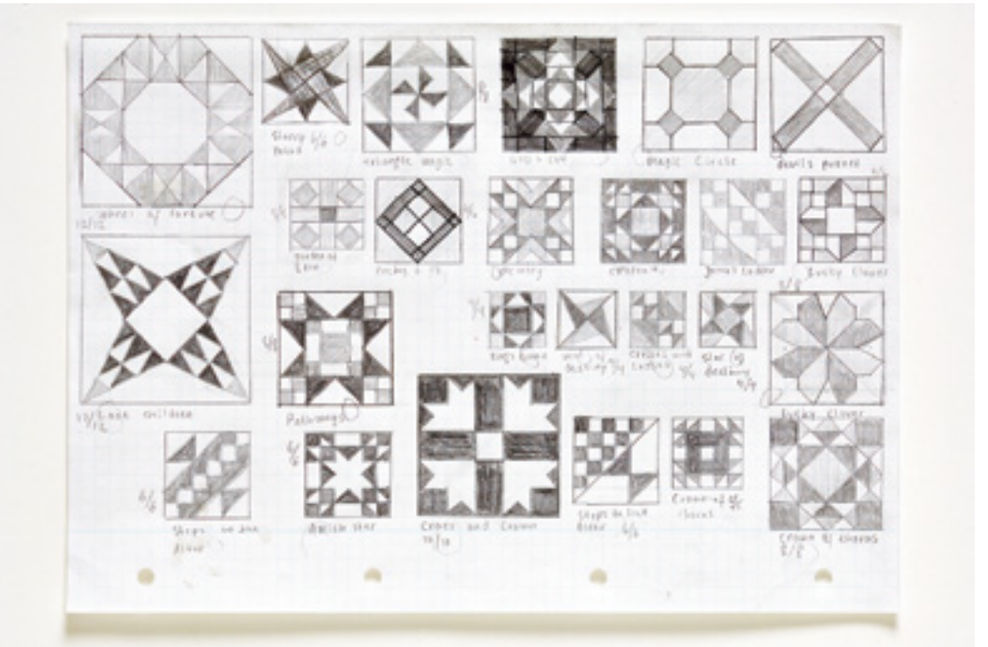
En koksgrå stjerne folder sine otte takker ud på en bund af lysegrå felter. Under stjernen en hvirvlende formation i grå nuancer. Længere henne lyser et kors op i et mørkt kvadrat. På afstand forsvinder de tre motiver i mængden. De er en del af en større mosaik: 12.086 betonfliser, 211 mønstre, 484 kvadratmeter kunstværk.

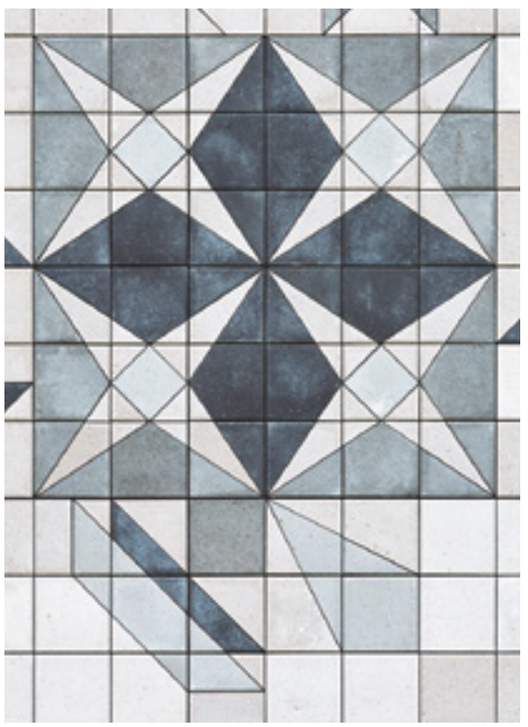
Den lange mur, der afskærmer Viborg Kunsthals have fra byens trafik, var før trist og grå. 'Berlinmuren' blev den kaldt, og Viborg Kommune allierede sig med Statens Kunstfond for at få omdannet muren til et kunstværk. Kunstneren Mette Winckelmann blev udvalgt til at løfte opgaven, og hun skabte den store mosaik, der i dag, som et forsonende element, skjuler murens ensfarvede beton.

34 ton fliser er sat op i dekorative, geometriske mønstre. Mønstrene er traditionelle patchworkmønstre: Gamle, overleverede motiver, som er blevet brugt på sengetæpper og sofapuder i generation efter generation. Symmetriske kompositioner beregnet til tekstil. I Viborg har Winckelmann dannet mønstrene af rå havefliser. Det er præcis samme type fliser som dem, der udgør gangstien rundt i kunsthallens have. Helt almindelige betonfliser, som kan købes i ethvert byggemarked. Den eneste forskel er, at Winckelmann har skåret nogle af fliserne i mindre stykker og justeret lidt på farverne: Ud af flisernes fem grå nuancer er to specialfremstillede, mens de øvrige tre er standardfarver. Og så har hun altså skabt en 151 meter lang murudsmykning af dem – et værk som blev indviet med en "folkefest med sigøjnerorkester og kagebord" i november 2013.

Muren fungerer som et dekorativt element i kunsthallens have. Men Mette Winckelmanns arbejde har i vid udstrækning været styret af andre forhold, end de rent æstetiske. Hun har taget udgangspunkt i Viborgs historie. Byen var fra vikingetiden og frem til enevældens indførelse i 1660 Jyllands religiøse, politiske og handelsmæssige centrum. En overflod af kirker og klostre vidner om de mange forskellige munkeordener og skiftende trosretninger, der har præget byens historie – en by, der også tidligt har haft et rigt handelsliv med udveksling af varer og kunsthåndværk. Udsmykningen har hentet sine mønstre i den dagligdags patchworktradition – men samtidig minder mønstrene om religiøse mosaikker.

En del af Mette Winckelmanns forarbejde til værket i Viborg gik ud på at samle gamle patchworkmønstre, som hun arrangerede på farvestrålende collager. Senere sorterede hun dog alle farverne fra, så mosaikken kun rummer fem gråtoner.





Winckelmann har kaldt værket *Tro og overtro*. Hun interesserer sig for, hvordan mennesket gennem tiden har været optaget af at finde svar på livets store spørgsmål ved at søge forklaringer i troen – og i overtroen. Der er da også en konkret sammenhæng mellem Winckelmanns mønstre og kirkens billedverden. Patchworkmønstre har ofte navne, og Winckelmann har netop udvalgt motiver, der refererer til enten tro eller overtro: *Betlehemstjernen*, *Guds øje*, *Djævelens klør*, *Sort magi*, *Fredag d. 13*. At værket udspringer af Viborgs historie, og at det forener religion og folklore, er dog ikke umiddelbart let at afkode. I praksis fungerer udsmykningen mest af alt som et æstetisk, ornamentalt indslag i et ellers uniformt rum.

Ved at sammenstille de mange mønstre danner Winckelmann en kalejdoskopisk helhed, hvor hvert enkelt motiv bliver en ligeværdig del af det store hele. En sirlig geometrisk inddeling af murfladen lader hvert motiv udfolde sig i et kvadrat på 180 x 180 cm. Murudsmykningens kanter står rå og uafsluttede. Der er ikke fuget imellem fliserne, ikke finpudset eller udglattet. Muren er delt op i tre vandrette bånd, hvoraf kun det midterste giver plads til, at mønstrene kan overskues i deres helhed. Både i top og bund er motiverne beskåret. Man må selv færdiggøre symmetrien i hovedet, og man fornemmer, at mønstrene kunne fortsætte i det uendelige. Winckelmann har forklaret tankerne bag værket i et interview på internetportalen kunsten.nu: "Hvis jeg blev sat til at lave 500 meter mere af muren, så kunne jeg det. Det er et system, som vi bare ser en lille del af. Det har selvfølgelig noget at gøre med tematikken: At føle sig selv som en lille del af noget større. Både trosmæssigt som en del af en større mening, men også helt konkret. At man bare er én brik i den håndgribelige virkelighed, vi har: Det fællesskab og de mennesker, der er på Jorden."

Med sin baggrund som abstrakt maler har Mette Winckelmann skabt en udsmykning, der udfolder kunstens dekorative potentiale uden at blive ren dekoration. Hun udfordrer vores vanetænkning ved at kombinere en traditionel kvindesyssel som patchwork med betonfliser fra et byggemarked – mandens typiske domæne. Mønstre, som plejer at blive skabt af håndens langsommelige arbejde med nål og tråd, genopstår i industrielt fremstillede fliser, som normalt anlægges på jorden i lige rækker. Mette Winckelmann har befriet både mønstre og fliser fra deres vanlige funktion og fra de forventninger, vi normalt har til dem. Her kan vi betragte dem i en ny sammenhæng, med nye øjne.

Udsmykningen af den kedelige, grå mur har givet Viborg et helt nyt sted. Fremfor at virke afvisende, indbyder muren nu til, at byens borgere slår vejen forbi kunsthallen på deres søndagsudflugt. Værket indskriver sig i byens historie og gør *den* til sit omdrejningspunkt, sit sted.

Noter

Register

Oversigtskort

Fotokreditering

Om forfatterne

Noter

Fra Statens Kunstfond til Borgernes Kunstfond

1
Sortebog, 1956: Skriftlig fremsættelse af lovforslag, s. 2258–59.

2
Sortebog, s. 2259–60.

3
Sortebog, s. 2259.

4
Anette Østerby: *Staten, kunstnerne og støtten – kunststøttelovene som kampplads*, Master i offentlig ledelse (MPG), 2013, s. 20–25.

5
Anette Østerby, s. 6.

6
Kulturminister Elsebeth Gerner Nielsen og by- og boligminister Jytte Andersen nedsatte i oktober 1998 et udvalg, der udarbejdede rapporten *Kunsten ud i det offentlige rum*. Udvalgets opgave var at komme med konkrete forslag til, hvordan man kunne stimulere samspillet mellem billedkunst og arkitektur og integrere kunsten i det offentlige rum.

7
Leila Krogh peger i 1988 på kunst i landskabet som et felt med fremtidsmuligheder. Se Leila Krogh: *Kunst i rummet: Monumentaludsmykning i Danmark 1964–1988*, Borgen, 1989, s. 37.

8
Se Peter Schepelern og Vibeke Jakobsen (red.): *Statens Kunstfond 1964–2004*, Statens Kunstfond, 2006, s. 78–82.

9
Se Brian Mikkelsens skriftlige fremsættelse af lovforslag nr. L 161, 2002/1 SF. L 161, af 19. februar 2003.

10
Legatudvalget for Billedkunsts virkeområder bliver defineret i *Lov om billedkunst og kunstnerisk formgivning* (LOV nr. 457 af 8. maj 2013): § 2, stk. 1, nr. 1) og 2) og § 2, stk. 2, 3 og 5. Frem til d. 31. december 2013 var arbejdsopgaverne fordelt på to forskellige tremandsudvalg (dog med samme formand): Det Billedkunstneriske Indkøbs- og Legatudvalg og Udvalget for Kunst i det Offentlige Rum.

11
Se *Bekendtgørelse om kunst i det offentlige rum* (BEK nr. 592 af 14. maj 2013), kapitel 1.

12
Bekendtgørelse om kunst i det offentlige rum, kapitel 3.

13
Cirkulære om kunstnerisk udsmykning af statsligt byggeri m.v. (CIR nr. 9067 af 17. februar 2004).

14
Marianne Jelved: "Borgernes Kunstfond – ikke statens", kronik i *Jyllandsposten* d. 27. maj 2014.

Indgange og udgange

1
Brev fra Asger Jorn til Statens Kunstfond, 1970. Findes i Statens Kunstfonds arkiv.

2
Der findes allerede udgivelser som Leila Kroghs *Kunst i rummet: Monumentaludsmykning i Danmark 1964–1988* fra 1989, Statens Kunstfonds 40-års jubilæumsbog, *Statens Kunstfond 1964–2004*, publikationen *Det' vores kunst: Statens Kunstfonds projekter i det offentlige rum set med danskernes øjne*, udgivet af KØS Museum for kunst i det offentlige rum i 2010 og Jane Løvschall Dolmer og Trine Møller Madsens *Kunst på stedet: 27 udsmykninger i dansk arkitektur* fra 2012. Dertil kommer udstillingskataloger til projekter som *City Space* i 1996, *Monument: Samtidskunst i byrummet* i 2004, *Sid ned!* i 2006 og *Tumult: En kunstfestival i Nakskov, Nykøbing F, Vordingborg og Stege* i 2010. Endelig giver hjemmesiden vores.kunst.dk en samlet indgang både til kunst i det offentlige rum, indkøbt og støttet af Statens Kunstfond samt til en del af de værker, fonden har købt og udlåner til institutioner.

3
Kasper Heiberg og Willy Ørskov: *Rapport om en mulig helhedsplan for integrering af billedkunst i byudvikling*, Billedhuggerskolen Charlottenborg, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1981, s. 5.

4
Mediemæssigt dækker de støttede værker et bredt kunstnerisk felt. 1970'erne er grafikkens årti, som også i forhold til antallet af støttede værker tager førstepladsen. 411 værker mod 2010'ernes 62. Det skyldes ikke nedgang i midler, men kun at de enkelte støttede projekter har været dyrere. I 1980'erne dominerer skulpturen, mens den integrerede kunst ligger i front i 1990'erne. Det er alt sammen meget tidstypisk og et aftryk af kunstens udvikling generelt. 1980'ernes kunstscene var i Danmark domineret af skulpturen, mens installationskunsten, og hermed det greb, som ligger bag den integrerede kunst, manifesterede sig i 1990'erne.

5
Overdragelsen fandt sted d. 10. september 1953. Talen er genoptrykt i Kirsten Jordahn: *Hellere en elskelig djævel end en uduelig gud*, Silkeborg Biblioteks Forlag, 1994, upagineret.

6
Se *Bekendtgørelse om kunst i det offentlige rum* (BEK nr. 592 af 14. maj 2013).

I

1
Læs mere om *Den lille havfrue* og *Han* i denne bog i Malene Vest Hansens artikel side 264–271, samt på side 254–261.

2
Læs mere om Ærøfærgen på side 246–253.

II

1
Alberto Giacomettis skulptur *Kvinde på kærre* er oprindeligt modelleret i gips i 1942 og siden støbt i bronze i 1963.

2
Borgergruppen Byforum fremsatte i 2011 tre forslag til et vartegn til Ringe: To forskellige høje skulpturer placeret ved motorvejen og en kunstbænk. I 2012 siger Faaborg-Midtfyns Kommunes Kunstråd ja tak til en kunstbænk, og byrådet bevilger 575.000 kroner. Statens Kunstfond beslutter at bidrage med en million kroner, og sammen med kommunen bliver det bestemt at give opgaven til arkitekt og kunstner Poul Ingemann. Se Kasper Løvkvist: "Bænken", i *Fyens Stiftstidende*, d. 9. marts 2014; Mikkel Vuorela: "Midtfynsk by går i krig mod kunstværk", i *Politiken*, d. 4. marts 2014.

3
Se fx hjemmesiden www.marens-venner.dk

4
Rikke Stenbro, der forsker i bevarings- og erindringsprocesser indenfor arkitektur, har blandt andet skrevet om monumentets betydning i artiklen "Monumentalitetens udfordringer og udvikling i det moderne: En undersøgelse af og introduktion til Alois Riegls monumentbegreb med perspektiveringer til Walter Benjamin, Sigfried Giedion, Robert Smithson og Rem Koolhaas", i *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie*, nr. 32: *3D/monumentskulpturobjekt-installation*, 2011, s. 200–233.

5
Rosalind Krauss: "Skulptur i et udvidet felt", i *Passepartout. Skrifter for kunsthistorie*, nr. 3, s. 109–124, s. 112. Teksten er oprindeligt fra 1979 og oversat til dansk fra "Sculpture in the Expanded Field", der er optrykt i antologien *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985.

6
Citatet "There is nothing there, yet it is still a sculpture" stammer fra et interview med Michael Heizer fra 1983, der er trykt i udstillingskataloget *Michael Heizer: Sculpture in reverse*, udgivet af Museum of Contemporary Art in Los Angeles, 1984.

7
Betydningen af modsætningsparret 'integration versus intervention' i sammenhæng med kunst i det offentlige rum bliver blandt andet påpeget i den amerikanske kunsthistoriker Miwon Kwons præcise analyser af udviklingen i stedsspecifik kunst fra 1960'erne frem til slutningen af 1990'erne. I bogen *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, 2002, undersøger hun blandt andet forskellige kunstprojekters måde at iscenesætte og udfordre relationen mellem sted og identitet.

8
AVPDs projekt på Skagen Skipperskole omtales også i denne bog side 274–281.

9
Se Tania Ørum: *De eksperimenterende tressere*, Gyldendal, 2009, s. 243–244.

10
Skjoldhøjudsmykningen omtales på side 114–121.

11
Teksten "Art and Objecthood" fra 1967 blev genoptrykt i Michael Fried: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, 1998. Selvom Frieds tekst siden er brugt som en præcis karakteristik af en ny beskuerrolle i billedkunsten, så var hans anledning faktisk at kritisere minimalismen. Han argumenterer i teksten for, at de minimalistiske skulpturer ikke er 'kunst', men 'ting', fordi de netop ikke ophæver tiden og hensætter os i en anden sfære.

12
Læs mere om *Den lille havfrue* i Malene Vest Hansens artikel på side 264–271.

13
W.J.T. Mitchell: *What Do Pictures Want: The Life and Love of Images*, Chicago University Press, 2005.

14
Jan Schouby: "Århus fortjener et dragende Store Torv", i *Århus Stiftstidende*, d. 20. juni 2009.

15
Nicolas Bourriauds bog er udgivet på dansk: *Relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005, oversættelse: Morten Salling.

16
App'en kan downloades fra *Superkilens* hjemmeside, der blandt andet også rummer information om de aktiviteter, der løbende foregår i parken. Områdets beboere kan søge støtte til begivenheder på stedet via en pulje, der administreres af 'Kilebestyrelsen'. Se www.superkilen.dk.

17
Læs mere om *Vores Kunst* i Ulrikke Neergaards artikel i denne bog, side 24–35.

III

1
Citat af billedkunstner Morten Stræde: "Kunsten risikerer at forsvinde i design. Og med denne forsvinden tabes overskridelsen" på Morten Strædes blog: http://arkfo.dk/da/blog/kunst-og-design-i-det-offentlige-rum-ii (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

2
Læs mere om Herlev Hospital på side 122–129.

3
Citat af kunstkritiker Peter Michael Hornung i Kim Dirckinck-Holmfeld og Lars Heslet (red.): *Sansernes hospital*, Arkitektens Forlag, 2007, s. 171.

4
Citat af Trond Berg Eriksen fra Marit Paasche; Guri Dahl & Anne Beate Hovind (red.): *Mer enn det du ser. Om kunst og arkitektur i Akershus Universitetssykehus*, Akershus Universitetssykehus, 2008.

5
Se fx rapporten *A prospectus for arts and health*, udviklet af Department of Health og Arts Council England i 2007. Kan hentes på http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/a-prospectus-for-arts-and-health/ (sidst besøgt d. 2. juli 2014).

6
Se kunststrategien på http://www.dnu.rm.dk/bygherre/kunst/kunststrategien (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

V

1
Se blandt andet brochuren *Han i Kulturhavn Kronborg*, udgivet af Kulturværftet, Helsingør Kommune, 2012.

2
Se Tom Finkelpearl: *Dialogues in Public Art*, The MIT Press, 2001, indledningen.

3
Jürgen Habermas: *Borgerlig offentlighed: Offentlighedens strukturændring: Undersøgelser af en kategori i det borgerlige samfund. Med et forord til det nye oplag 1990*, Informations Forlag, 2009. Habermas' bog udkom på tysk i 1962 som *Strukturwandel der Öffentlichkeit*.

4
Se http://www.visitdenmark.com/denmark/little-mermaid-denmarks-most-photographed-statue (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

5
Tak til guide og researcher Sofie Cold-Ravnkilde for information om turistadfærd. Se turistguide Paul Hartvigsons tekst: http://www.byvandring.nu/vejviseren/havfruedigt/. Turister, der flyver til København, kan allerede have set en kopi i Kastrup Lufthavn, lige som man på Langelinie kan møde op til flere andre skulpturer i form af havfruevariationer. Bjørn Nørgaard har i skulpturgruppen *Det genmodificerede Paradis*, 2006, sat en havfrue, mens en caféejer på Langelinie har fået lavet en frodig og stor havfrue, en fire meter høj granitskulptur lavet i Kina – som blikfang for forretningen og angiveligt for at imødekomme mange turisters skuffelse over *Den lille havfrues* lidenhed. Se http://7seavessels.com/?p=65311 (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

6
Se http://www.visitdenmark.com/denmark/little-mermaid-denmarks-most-photographed-statue (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

7
Se fx Pablo Henrik Llambías' tekst "TIVOLI og DEN LILLE HAVFRUE" i forfatterens bog *Turistattraktion*, Informations Forlag, 2001; eller Peter Michael Hornungs artikel på *Den lille havfrues* 100-års dag: "Kunstredaktør anmelder fødselar: *Den Lille Havfrue* er kunst i den forsigtige ende af skalaen", *Politiken*, d. 23. august 2013.

8
BIG (Bjarke Ingels Group) tegnede pavillonen, som med et budget på 150 millioner var det hidtil dyreste danske bidrag på Expo, finansieret blandt andet af sponsorer som Realdania, A.P. Møller-Mærsk, Grundfos, Vestas og Landbrugsrådet. At man fragtede den 'originale' lille havfrue til Shanghai åbner for et interessant spørgsmål om kopi og original, og en udpræget fetichering af den 'ægte' vare. *Den lille havfrue* er ikke en kopi i gængs forstand, men kan ud fra en spekulativ betragtning betragtes som en kopi i og med, at den som enhver bronzeskulptur er en afstøbning af en model og i princippet kan udføres i flere kopier.

9
Kvinders systematiske eksklusion fra det ideelle 'enhedsrum' har været et genkommende kritikpunkt mod Habermas' teori, ikke mindst fra feministiske teoretikere. Habermas selv imødekommer kritikken i forordet til det nye oplag i 1990. Se forordet til Jürgen Habermas: *Borgerlig offentlighed: Offentlighedens strukturændring: Undersøgelser af en kategori i det borgerlige samfund*.

10
Politiken, d. 6. juni 1915, s. 6.
Set på http://kvinfo.dk/2015/det-store-optog (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

11
Pablo Henrik Llambías, s. 64.

12
Jens Peter Munk: *Bronze og granit: Monumenter i Københavns Kommune*, Københavns Kommune, 2005, s. 189.

13
Min amerikanske vens primære kendskab til *Den lille havfrue* var Disneys tegnefilm, hvor havfruen bærer en bh lavet af muslingeskaller. VisitDenmark valgte under 100-års-fejringen af *Den lille havfrue* i 2013 at markere dagen i en række byer verden over ved at lade body-paintede havfruer optræde med muslingeskalsdækkede bryster. Formentlig for at imødekomme denne Disney-forståelse. Over 300 millioner tv-seere fulgte ifølge VisitDenmark eventen. Se: http://www.visitdenmark.dk/da/danmark/over-300-millioner-tv-seere-fulgte-fejringen-af-den-lille-havfrues-100-aars-foedselsdag (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

14
Læs mere om *Han* i denne bog på side 254-261 samt om kontroverserne omkring skulpturens placering i Helsingør i Ulrikke Neergaards artikel, side 24-35.

15
Se også Cecilie Høgsbro Østergaards analyse "Turist-attraktion" bragt på hjemmesiden Kunstkritikk.dk d. 20. juni 2012. http://www.kunstkritikk.dk/kritikk/turistattraktion/ (sidst besøgt d. 23. juni 2014).

16
En liste over aktioner fra 1961 og frem er blandt andet beskrevet i *Politikens* oversigt "100 turbulente år: *Den lille havfrue* er gået grueligt meget igennem", d. 23. august 2013.

17
Edvard Eriksens arvinger vogter dog nidkært over skulpturens copyright, så det er kun, når sådanne aktioner har 'nyhedskarakter', at pressen kan bringe fotos af *Den lille havfrue* uden beregning.

Register

AART Architects 277
A Kassen 32
Andersen, Gunnar Aagaard 103, 104
Andersen, Ivan 32, 33
Andersen, Jeppe Aagaard 26
Andersen, Martin Erik 102, 103
Andersen, Troels 58, 129
AVPD 13, 100, 101, 274–281

Balfelt, Kenneth A. 15, 206–213
Bernini, Giovanni Lorenzo 235
Bissen, Vilhelm 16
Bjarke Ingels Group 110, 111, 266
Braase, Ib 102, 103
Brancusi, Constantin 235
Bomholt, Julius 6, 8, 9, 40
Bonnén, Kaspar 32
Bonnén, Peter 106
Bornebusch, Gehrdt 124
Bretton-Meyer, Christian 32
Bourriaud, Nicolas 110
Brüel, Max 124
Brøgger, Stig 142–149

Christiansen, Bjørnstjerne 111
Clemmensen, Karen og Ebbe 68
Collaro, Viera 134
Coop Himmelb(l)au 132, 133
Cronhammar, Ingvar 182–189, 226
Cubo Arkitekter 17, 134, 135, 136, 137

Dahlberg, Jonas 98
Damgård-Sørensen, Henning 13, 62–69
Dragset, Ingar 254
Døssing, Peter 100, 274

Eigtved, Nicolai 224
Eliasson, Olafur 97, 103, 132, 133, 174–181
Elmgreen & Dragset 15, 24, 26, 28, 29, 35, 75, 254–261, 264, 268, 269
Elmgreen, Michael 26, 254
Eriksen, Edvard 26, 107, 254, 264, 266, 267, 270, 271

Fenger, Jakob 111
Feuz, Thierry 138, 139
FOS 15, 206–213
Frank, Thilo 33, 35, 111
Fried, Michael 103
Friis & Moltke 116

Gadegaard, Paul 13, 78–85
Geertsen, Ib 104
Gehry, Frank 132
Gemzøe, Jette 13, 158–165
Gernes, Poul 13, 101, 122–129, 134, 135, 136, 137
Giacometti, Alberto 96, 97
Gjerdevik, Nils Erik 31, 32
Gombrich, E.H. 96
Graham, Dan 31, 32
Gravers, Arne 48, 53
Grut, Flemming 88

Habermas, Jürgen 265, 266
Hadid, Zaha 132
Hagens, Erik 198–205
Hansen, Svend Wiig 166–173
Harlev, Lise 110, 111
Heerup, Henry 13, 70–77
Heger, Jarl 68
Heiberg, Kasper 12, 13, 103, 114–21
Hein, Jeppe 104, 105, 210
Heinsen, Hein 109, 142–149, 192, 225, 226
Heizer, Michael 98, 99
Henning Larsen Architects 133, 178
Hentze, Peter 230
Hesselbjerg, Marianne 6, 13, 214–221, 224
Hindsbo, Sys 226
Holl, Steven 133
Holm, Tyge 88
Hove, Heidi 18, 19
Høyer, Steen 100, 226
Haaning, Jens 110, 111

Institut for Skalakunst 142–149
Ingemann, Poul 97

Jacobsen, Robert 28
Jardin, Nicolas-Henri 225
Johansen, Frithioff 225
Jorn, Asger 10, 17, 46–53
Juel-Christiansen, Carsten 6, 13, 214–221, 224
Jørgensen, Marianne 100
Jørgensen, Randi 246

Kalkau, Sophia 138, 139, 238–245
Kath, Eske 75
Kirkeby, Per 101, 129, 133, 190–197, 225, 226
Klint, Kaare 162, 164
Koch, Eva 100
Korshagen, Erik 155
Kørner, John 75

Land, Peter 106, 107, 108, 109
Larsen, Karoline H. 104, 105
Laskowski, Wojciech 44
Lauritzen, Vilhelm 226
Lemmerz, Christian 187, 230
Louis-Jensen, Peter 129

Malevitj, Kazimir 192
Malinovsky, Katrine 32, 33, 246, 248
Mancoba, Ernest 54
Mancoba, Sonja Ferlov 13, 54–61
Maria, Walter De 99, 187
Matisse, Henri 155
Michelangelo 155, 202
Mitchell, W.J.T. 107
Mullican, Matt 138, 139
Møller, C.F. 135
Møller, Mogens 142–149, 225

Nash, Jørgen 269
Nielsen, Hanne & Birgit Johnsen 138
Nielsen, Rasmus 111
Noack, Astrid 12, 13, 38–45
Nord, Julie 75
Nygård, Øivind 13, 230–237
Nyrop, Martin 134, 135
Nørgaard, Bjørn 33, 101, 102, 129, 150–157, 192, 225, 226, 248

Ohrt, Karsten 185
Olsen, Robert Dahlmann 54
Ortwed, Kirsten 230

Petersen, Lene Adler 101, 127, 152
Poulsen, Thomas 206

R, Tal 75
Randi & Katrine 32, 33, 75, 246–253
Ravn, Lars 202
Richter, Johan 48, 53
Rindal, Peter 106, 107, 235
Roepstorff, Kirstine 75

Saly, Jacques-François-Joseph 224
Schønherr, Torben 6, 13, 178, 214–221, 224
Schwartz, Julie Born 10
Selchau, Jørgen 124
Superflex 110, 111
Sørensen, Jørgen Haugen 15, 16

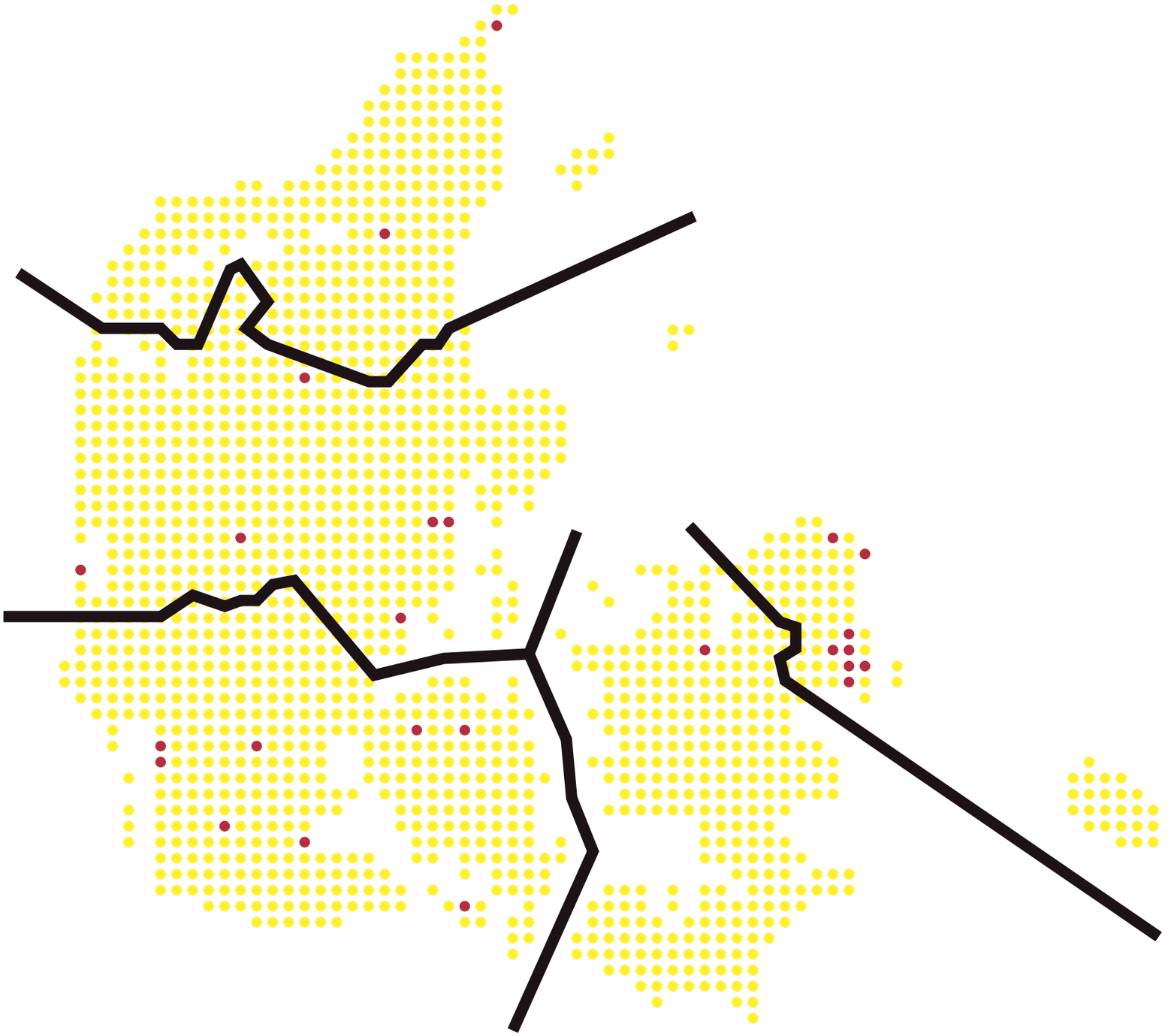
Topotek 1 110, 111
Toubro, Elisabeth 16, 108, 109

Varming, Hanne 230
Vibæk, Aslak 100, 274

Wemaëre, Pierre 48
Whiteread, Rachel 19
Wiedewelt, Johannes 224
Winckelmann, Mette 12, 282–289
Wurm, Erwin 104, 105

YNKB 44

Ørskov, Willy 12, 86–93



Danmark er fyldt med kunstværker, som Statens Kunstfond har været med til at realisere igennem de sidste 50 år. Oversigtskortet viser placeringen af bogens 25 udvalgte fokusværker. På hjemmesiden vores.kunst.dk kan man også finde oplysninger og korte tekster om de fleste af de 1.248 andre værker i det offentlige rum, som fonden har ydet støtte til igennem årene.
Region Nordjylland: 106 / Region Midtjylland: 260 / Region Syddanmark: 191
Region Sjælland: 143 / Region Hovedstaden: 524 / Udenfor Danmark: 49

Fotokreditering

© Gunnar Aagaard Andersen/billedkunst.dk: 103: Foto: Statens Kunstfonds arkiv. **© Ivan Andersen/billedkunst.dk:** 33 n tv: Courtesy Ivan Andersen og Galleri Bo Bjerggaard. **© Martin Erik Andersen/billedkunst.dk**: 102 tv: Foto: Martin Erik Andersen. **© AVPD:** 274-75, 276 tv, 277, 278 n og 279-81: Foto: Torben Petersen; 276 ø th og 278 ø: Courtesy AVPD; 276 n th: Courtesy Maersk Line, foto: René Strandbygaard. **© Kenneth A. Balfelt og FOS:** 207-208, 209 n, 213: Foto: Torben Petersen; 209 ø, 210, 212: Foto: Dorte Krogh; 211 ø og 211 n tv: Foto: Kenneth A. Balfelt; 211 n th: Foto: Simon Mertner Vind. **© Vilhelm Bissen:** 16: Foto: Martin Sørensen. **© Kaspar Bonnén/billedkunst.dk:** 33 ø tv: Courtesy Kaspar Bonnén. **© Peter Bonnén:** 106: Foto: Uffe Bølling/POLFOTO. **© Ib Braase/billedkunst.dk:** 102 th: Foto: Statens Kunstfonds arkiv. **© Stig Brøgger, Hein Heinsen/billedkunst.dk og Mogens Møller:** 142-43, 144 tv, 146-47, 148 n og 149: Foto: Torben Petersen; 144 th-145 tv, 145 m th og n th og 148 ø: Foto: Stig Brøgger; 145 ø th: Foto: Max René. **© Viera Collaro:** 134: Courtesy Viera Collaro og Cubo Arkitekter, foto: Kirstine Mengel. **© Ingvar Cronhammar:** 182-84 og 187-89: Foto: Torben Petersen; 185: Foto: Poul Ib Henriksen; 186 ø: Foto: Gunnar Merrild. **© Jonas Dahlberg:** 98: Courtesy Jonas Dahlberg Studio. **© Henning Damgård-Sørensen/billedkunst.dk:** 62-69: Foto: Torben Petersen. **© Olafur Eliasson:** 96 th: © 2006-2011 Olafur Eliasson, ARoS Aarhus Kunstmuseum, foto: Studio Olafur Eliasson; 132: © 2004 Olafur Eliasson, foto: Studio Olafur Eliasson; 175-77, 180 tv og 181: © 1998-2000 Olafur Eliasson, foto: Torben Petersen; 178 tv: © 1999 Olafur Eliasson, courtesy Olafur Eliasson, neugerriemschneider, Berlin og Tanya Bonakdar Gallery, New York, foto: Hans Wilschut; 178 th: © 1998 Olafur Eliasson, courtesy Olafur Eliasson, neugerriemschneider, Berlin og Tanya Bonakdar Gallery, New York, foto: Studio Olafur Eliasson; 179 ø tv: © 2003 Olafur Eliasson, foto: Studio Olafur Eliasson; 179 ø th: © 2008 Olafur Eliasson, courtesy Public Art Fund, foto: Christopher Burke; 179 n: © 2007 Olafur Eliasson og Henning Larsen Architects, courtesy Portus ehf, foto: Olafur Eliasson. **© Elmgreen & Dragset/billedkunst.dk:** 25, 255, 257, 260-61 og 269: Foto: Torben Petersen; 29: Foto: Lars Johannessen; 256: Foto: Studio Elmgreen & Dragset; 258: Courtesy Elmgreen & Dragset og Art Production Fund, New York og Ballroom Marfa, Marfa, foto: Lizette Kabre; 259 ø: Courtesy Elmgreen & Dragset og The Mayor of London's Fourth Plinth Programme, foto: James O. Jenkins; 259 n tv: Filmstill: Nimbus Film; 259 n th: Foto: Elmar Vestner; 268: Foto: Holger Hönck. **© Edvard Eriksen:** 264: Foto: Daniel Hjorth/POLFOTO; 266: Courtesy Bjarke Ingels Group, foto: Iwan Baan; 267: Foto: Carlsberg arkiv; 271: Foto: Svend Åge Mortensen/Scanpix. **© Thierry Feuz:** 138 th: Courtesy Johyun Gallery, Seoul, foto: Jean-Luc Brutsch. **© Thilo Frank:** 35: Foto: Studio Thilo Frank. **© Paul Gadegaard/billedkunst.dk:** 78-80: Foto: Stig Brøgger/Statens Kunstfonds arkiv; 81 ø og m og 82: Fotograf ukendt; 81 n: Foto: Lokalhistorisk Arkiv, Herning; 83-85: Foto: Torben Petersen. **© Ib Geertsen:** 104 th: Foto: Statens Kunstfonds arkiv. **© Jette Gemzøe:** 158-59 og 162-65: Foto: Torben Petersen; 160-161: Fotograf ukendt. **© Poul Gernes:** 122-125, 126 n th, 127 n og 128-29: Foto: Torben Petersen; 126 ø og m: Foto: Steen Møller Rasmussen; 126 n tv: Foto: Niels Ditlev. **© Alberto Giacometti Estate/billedkunst.dk 2014:** 96 tv: Foto: Morten Stricker/Dagbladet Holstebro. **© Nils Erik Gjerdevik:** 31: Foto: Torben Petersen. **© Dan Graham:** 32 ø tv: Courtesy Dan Graham og Wanås skulpturpark, filmstill: DR. **© Erik Hagens/billedkunst.dk:** 198-99, 200 ø, 201 ø, 202 ø, 203-05: Foto: Torben Petersen; 200-201 n: Courtesy Erik Hagens; 202 n: Foto: Geert Mikkelsen. **© Svend Wiig Hansen:** 167, 169, 171 ø og 172-73: Foto: Torben Petersen; 168 ø og 171 n: Foto: ARoS/Ole Hein Pedersen, 168 n: Foto: Poul Pedersen; 170 ø tv: Anett Bruhn/Jydske Vestkysten; 170 ø th: Robert Atterman/Jydske Vestkysten; 170 n: Bjørn Djupvik/Jydske Vestkysten. **© Lise Harlev/billedkunst.dk:** 110 th: Foto: Ildikó Hermann. **© Henry Heerup/billedkunst.dk:** 70-71 og 75 m: Foto: Torben Petersen; 72-73 og 77: Foto: Heerup Museum; 74 ø: Fotograf ukendt; 74 n tv: Fotograf ukendt; 74 n th: Foto: Sidsel Kjærulff Rasmussen; 75 n: Foto: Janne Klerk; 75 th og 76: Foto: Allan Daugaard Hansen. **© Kasper Heiberg/billedkunst.dk:** 114-15, 116 ø, 118 og 121: Foto: Torben Petersen; 116 n og 117: Courtesy Danmarks Kunstbibliotek/Kunsthistorisk Billedarkiv, foto: Kasper Heiberg; 119: Foto: Poul Pedersen; 120: Courtesy KØS Museum for kunst i det offentlige rum, foto: Anders Sune Berg. **© Jeppe Hein:** 105 tv: Courtesy Johann König, Berlin, 303 Gallery, New York og Galleri Nicolai Wallner, København, foto: Pirje Mykkänen. **© Michael Heizer/billedkunst.dk:** 99: Courtesy og foto: MOCA, Los Angeles. **© Marianne Hesselbjerg/billedkunst.dk, Carsten Juel-Christiansen og Torben Schønherr:** 7, 214-17, 218 n og 219-21: Foto: Torben Petersen; 218 ø: Foto: Erik W. Olsson. **© Heidi Hove:** 18: Filmstills: Jens Axel Beck. **© Jens Haaning/billedkunst.dk:** 110 tv: Courtesy Jens Haaning og Statens Museum for Kunst, foto: Dorte Krogh. **© Donation Jorn, Silkeborg/billedkunst.dk:** 46-49, 50-51 ø mf, 52 ø, 52-53 n og 53 ø th: Foto: Torben Petersen; 50 n: Foto: Brian Rasmussen; 51 ø th: Foto: Foto Lux; 52-53 m: Foto: Lars Bay; 53 ø tv: Foto: Børge Venge. **© Marianne Jørgensen:** 100: Foto: Marianne Jørgensen. **© Sophia Kalkau:** 138 tv og 241 ø: Courtesy Sophia Kalkau; 238-40 og 242-45: Foto: Torben Petersen. **© Per Kirkeby:** 190-93, 194 ø og n th og 195-97: Foto: Torben Petersen; 194 n tv: Foto: Statens Naturhistoriske Museum. **© Eva Koch/billedkunst.dk og Steen Høyer:** 101: Foto: Steen Høyer. **© Peter Land/billedkunst.dk:** 107: Courtesy Peter Land og Galleri Nicolai Wallner, foto: Anders Sune Berg. **© Karoline H. Larsen:** 105 th: Fotograf ukendt. **© Sonja Ferlov Mancoba/billedkunst.dk:** 55, 56 th og 59-61: Foto: Torben Petersen; 57 ø tv og n: Foto: Statens Kunstfonds arkiv; 57 ø th: Foto: Ellen Ravn Bertelsen; 57 m tv: Foto: Roskilde Kunstforening, Kunsthuset Palæfløjen; 57 m th: Foto: Louisiana Museum for Moderne Kunst; 58: Foto: Museum Jorn. **© Walter De Maria/billedkunst.dk:** 186 n: Courtesy Dia Art Foundation, foto: John Cliett. **© Matt Mullican:** 139: Courtesy Matt Mullican. **© Astrid Noacks Legatfond:** 38-40 og 42-45: Foto: Torben Petersen; 41 tv: Fotograf ukendt; 41 mf: Foto: Ole Bjørn Petersen; 41 th: Foto: Göteborgs Konstmuseum. **© Øivind Nygård/billedkunst.dk:** 231, 232 ø, 233 og 236-37: Foto: Torben Petersen; 232 n og 235 n tv: Foto: Bent Ryberg; 234: Foto: Statens Kunstfonds arkiv. **© Bjørn Nørgaard/billedkunst.dk:** 150-154, 155 ø, 156 ø og 157: Foto: Torben Petersen; 155 n: Foto: Horsens Kunstmuseum; 156 n: Courtesy SMK, foto: SMK Foto. **© Lene Adler Petersen/billedkunst.dk:** 127 ø: Foto: Lars Bay. **© Randi & Katrine/billedkunst.dk:** Forside, 246-47, 249, 250 n og 251-53: Foto: Torben Petersen; 250 ø: Foto: Hans Peter Auken Beck. **© Julie Born Schwartz:** 11: Foto: Torben Petersen. **© Superflex/billedkunst.dk, Bjarke Ingels Group og Topotek 1:** 111: Foto: Torben Eskerod. **© Jørgen Haugen Sørensen:** 14: Foto: Torben Petersen. **© Elisabeth Toubro:** 108: Foto: Rasmus Baaner/POLFOTO. **© Rachel Whiteread/billedkunst.dk:** 19: Courtesy Artangel, foto: John Davies. **© Mette Winckelmann:** 282-84, 285 ø og m og 286-89: Foto: Torben Petersen; 285 n: Foto: Mette Winckelmann. **© Erwin Wurm:** 104 tv: Courtesy Erwin Wurm og Centre Georges Pompidou, Paris og FRAC Limousin, Limoges, Frankrig. Foto: Studio Wurm. **© Willy Ørskov/billedkunst.dk:** 86-89, 90 ø og m og 92-93: Foto: Torben Petersen; 90 n og 91 ø og n th: Foto: Grethe Grathwol; 91 n tv: Courtesy Sorø Kunstmuseum, foto: Léa Nielsen.

Øvrige fotos: 20: Courtesy SMK, foto: Frida Gregersen; 26: Courtesy KØS Museum for kunst i det offentlige rum; 27: Foto: Arne Magnussen; 30 og 32: Courtesy DR; 33 th: Fotos: Andreas Bastiansen/Fyens Stiftstidende; 51 n tv: Foto: Børge Venge; 51 n th: Foto: Dansk Skolefoto; 56 tv: Fotograf ukendt; 133: Foto: Duccio Malagamba; 135: Foto: Dansk Sygeplejehistorisk Museum; 136-137: Courtesy Cubo Arkitekter; 180 th: Foto: Holbæk Stadsarkiv; 235 n th: Foto: Poul Rasmussen; 241 n: Foto: Pernille Klemp.

Redaktionen har forsøgt at finde alle rettighedshavere i forbindelse med de viste illustrationer. Skulle enkelte mangle, vil de ved henvendelse til forlaget blive honoreret, som om aftale var indgået på forhånd.

Om forfatterne

Camilla Jalving (f. 1972) er mag.art. og ph.d. i kunsthistorie og museumsinspektør på ARKEN Museum for Moderne Kunst. Hun har bidraget til en lang række tidsskrifter, udstillingskataloger og antologier og er forfatter til bøgerne *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode* (2011) samt *Nybrud: Dansk kunst i 1990erne* (2007, sammen med Rune Gade).

Ulrikke Neergaard (f. 1973) er cand.mag. i moderne kultur og kulturformidling og har arbejdet med kunst i offentlige rum siden 2009 som kurator, formidler og projektleder – blandt andet på KØS Museum for kunst i det offentlige rum, i Statens Kunstfond, på Copenhagen Art Festival og som freelance-konsulent og producent, senest på billedkunstner Mette Winckelmanns værk *Tro og Overtro* til Viborg Kommune. I 2014 var hun medstifter af *Somewhere* – en ny organisation for kunst og offentlige rum.

Lise Skytte Jakobsen (f. 1971) er mag.art. og ph.d. i kunsthistorie. Hun har skrevet bøger og artikler om skulpturanalyse, herunder *Ophobninger: Moderne skulpturelle fænomener* (2005) og afhandlingen *Metaskulptur: Kritiske analyser af skulpturmediale grundlagsproblemstillinger* (2012). Hun er ansat som postdoc ved Aarhus Universitet med forskningsprojektet *Print en ting! Analyser af 3D-prints æstetiske betydning*.

Lars Juel Thiis (f. 1955) er arkitekt MAA og medstifter af Cubo Arkitekter fra 1992. Han har blandt andet tegnet Engholmkirken i Allerød, Kunstskolerne på Holmen, Odense Universitets udvidelse, Egå Gymnasium, Nordkraft i Aalborg og tegner pt. på Det Nye Universitetshospital i Aarhus. Han er adjungeret professor på Aalborg Universitet og formand for Aarhus Kommunes Kulturmiljøråd og for Akademisk Arkitektforenings Konkurrenceudvalg. I 2011-13 var han formand for Statens Kunstfond.

Torben Schønherr (f. 1943) er landskabsarkitekt MAA og grundlægger af tegnestuen Schønherr A/S, hvor han i dag er seniorpartner. Hans værker inkluderer Ribe Domkirkeplads, restaurering af Brede Allé ved Fredensborg Slot, Bertel Thorvaldsens Plads og Vestre Kirkegård i København. Hans værker har senest været vist på udstillingen *Som det blå* på Fuglsang Kunstmuseum og Ribe Kunstmuseum (2013-14). Modtog Nykredits Arkitekturpris i 1993 og Eckersberg Medaillen i 2003.

Malene Vest Hansen (f. 1965) er ph.d. i kunsthistorie og lektor på Københavns Universitet, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab. Hun har forsket og publiceret omfattende blandt andet om kunst i offentligt rum. Som kunstkritiker har hun skrevet fast for *Politiken* i en årrække og er næstformand i AICA, den internationale forening af kunstkritikere.

Sidsel Kjærulff Rasmussen (f. 1980) er cand.mag. i kunsthistorie og film- og medievidenskab og har igennem mange år arbejdet med formidling af samtidskunst, blandt andet på ARKEN Museum for Moderne Kunst og på Galleri Nicolai Wallner. I 2013 stiftede hun virksomheden Kunstformidling.dk, som tilbyder formidling og konsulentbistand på den danske kunstscene.

Tak til alle kunstnere, arkitekter, fotografer, bogens forfattere samt:

Birgitte Anderberg, Christine Buhl Andersen, Lene Laigaard Andersen, Steen Hammershøy Andersen, Apollomedia, ARKEN Museum for Moderne Kunst, ARoS, Astrid Noacks Atelier, Astrid Noacks Legatfond, Aske & Bertil Ising Bagger, Merete Barker, Beredskabsstyrelsen, Anders Sune Berg, Billedhuggeren Edvard Eriksens Arvinger, Stine Blegvad og Ane Skak fra DR, Bornholms Kunstmuseum, Bjarne Bækgaard, Børnehuset Kildebo i Gladsaxe, Børnehuset Reberbanen i Viborg, Carlsberg arkiv, Sonja Lillebæk Christensen, Sofie Cold-Ravnkilde, Bitten Damgaard, Tinna Damgård-Sørensen, Danmarks Kunstbibliotek / Kunsthistorisk Billedarkiv, Dansk Centralbibliotek i Flensborg, Dansk Skolefoto, Dansk Sygeplejehistorisk Museum, Steen Davidsen fra Hvide Sande Havn, Designmuseum Danmark, Dia Art Foundation, DR, Torben Ebbesen, Eks-Skolens Trykkeri, Jesper Fabricius, Folkekirkens Skoletjeneste, Forlaget Spring, Forlaget Vandkunsten, Galerie Mikael Andersen, Galleri Bo Bjerggaard, Galleri Susanne Ottesen, Galleri Nicolai Wallner, Ulrikka Gernes, Gladsaxe Hovedbibliotek, Grethe Grathwol, Bjarke Ingels Group, Göteborgs Konstmuseum, Christian & Nicholai Wiig Hansen, Haderslev Rådhus, HEART Herning Museum of Contemporary Art, Heerup Museum, Sara Gul Heiberg, Carl Jørgen Heide, Herlev Hospital, Anni Hjelmsted og børn, Holbæk Stadsarkiv, Holstebro Kunstmuseum, Horsens Kunstmuseum, Else Ploug Isaksen, August & Vitus Jalving, Lise Jeppesen fra Randers Kunstmuseum, Kira Kofoed, Konventum Konferencecenters personale og kursister samt Frode Nicolaisen, Kunst i Roskilde, KØS Museum for kunst i det offentlige rum, Bent Jørgen Larsen, Henning Ringgaard Lauridsen, Freddie Lerche, Lokalhistorisk Arkiv i Herning, Louisiana Museum of Modern Art, Inger Marie Lund, Løgumkloster Refugium, Midtfyns Gymnasium, MOCA The Museum of Contemporary Art i Los Angeles, Museum Jorn, Mændenes Hjems brugere og personale samt Ivan Christensen og Robert Olsen, Maersk Line, Frida & Sigurd Kjærulff Noe, Nils Norman, Karsten Ohrt, Brian Rasmussen, K. Torben Rasmussen, Inge Richter, Ringkøbing-Skjern Kommune, Barbara Scherfig fra Kulturværftet, Skagens Museum, Skagen Skipperskoles personale og studerende samt Anders Chr. Toft Andersen, Skallebølle Skoles elever og personale samt Jan Christiansen, Skivholme Kirke, Skjoldhøjkollegiet, SMK, Sorø Kunstmuseum, Stadsbiblioteket i Lyngby, Statens Naturhistoriske Museum, Statsfængslet Østjylland samt Jesper Birkler og Kaktus, Nils Stærk, Svendborg Gymnasium og HF, Syddansk Universitet samt studerende og personale, Margrete Sørensen, UC Syd i Esbjergs studerende og personale samt Flemming Rendbo, University College Sjælland, Vejen Kunstmuseum, VIA University College i Herning samt studerende og personale på TEKO Design + Business, Viborg Kunsthal, Mette Winckelmann, Aabenraa Statsskole, Aalborg Universitet samt studerende og personale, Århus Statsgymnasiums elever og personale samt Janne Yde og fra Kulturstyrelsen: Inger Krog, Morten Nybo, Ayoe Fridriksdóttir, Sofie Andreassen og Christian HagenThomasen.

Stedsans
25 indgange til kunsten derude

© 2014 forfatterne, kunstnerne, fotograferne, Statens Kunstfond, Kulturstyrelsen og Strandberg Publishing

Redaktion: Camilla Jalving
Redaktionspanel: Søren Jensen, Jens Haaning og Marianne Levinsen
Kunstfaglig medarbejder: Sidsel Kjærulff Rasmussen
Rådgivningspanel: Anette Østerby, Mikkel Bogh, Leila Krogh og Lars Bent Petersen
Projektleder for Statens Kunstfond: Louise Straarup
Forlagsredaktion: Martin Gylling
Grafisk tilrettelæggelse: Michael Jensen
Fotograf/nyoptagelser: Torben Petersen
(se fotokreditering, side 298)
Forsideillustration: Randi & Katrine: M/F Ærøskøbing, 2011-2012
Bogen er sat med Bell MT & Gotham
Papir: Prolibro Book Paper 140g
Tryk & litho: Narayana Press
Udarbejdelse af e-bog: Narayana Press
1. udgave (e-bog)
ISBN 978-87-92894-77-9

Kopiering fra denne bog må kun finde sted på institutioner, der har indgået aftale med Copy-Dan, og kun indenfor de i aftalen nævnte rammer.

STATENS KUNSTFOND

Udgivet i samarbejde med
Statens Kunstfond og Kulturstyrelsen
H.C. Andersens Boulevard 2
1553 København V
www.kulturstyrelsen.dk

Strandberg Publishing A/S
Gammel Mønt 14
1117 København K
www.strandbergpublishing.dk