

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

Samlingen:

De unge vilde (1980-1989): De unge vilde var en gruppe af unge, danske kunstnere, der brød frem i 1980'erne. De fik betegnelsen De unge vilde pga. deres slægtskab med "Die Neuen Wilden" (De nye vilde) i Tyskland. De "gamle" vilde var fauvisterne (Vilddyrene) fra begyndelsen af århundredet.

Fælles for de unge vilde var et opgør med de herskende kunstretninger minimalisme, konceptkunst og den politisk bevidste kunst. Man reagerede ved at genoptage maleriet, som avantgardisterne ellers havde erklæret for dødt.

Ironisk distance - De unge vilde kunstnere malede ekspressivt med hastige, vilde eller sjuskede penselstrøg, men i modsætning til tidligere tiders følelsesladede udtryk gik 80'er-kunstnerne anderledes usentimentalt til værks. De havde en ironisk distance til kunsten. Intet var mere alvorligt end andet. Alting var blot del af en stor leg.

Kunstnerne tog brudstykker fra tidligere tiders kunsthistoriske retninger og blandede dem frit med motiver fra storbyen og forbrugskulturen. De unge vilde forholdt sig ironiserende, humoristisk og legende til kunsten i erkendelse af, at alt alligevel var gøgl og lige gyldigt i det postmoderne informations- og forbrugersamfund.

Kniven på hovedet - Blandt de unge vilde er kunstnere som Claus Carstensen, Peter Bonde, Inge Ellegaard, Dorte Dahlin, Berit Jensen, Kehnet Nielsen, Nina Sten-Knudsen, Torben Christensen, m.fl. De er alle elever fra Det Kongelige Danske Kunstakademi, og slog i 1982 igennem med udstillingen Kniven på hovedet.

Værkstedet værst - De unge vilde tæller også Erik A. Frandsen, Christian Lemmerz, Michael Kvium og Lars Nørgård m.fl., der i 1981 oprettede et anarkistisk og vildt kunstnerfællesskab kaldet Værkstedet Værst. Værkstedet Værst var i opposition til uddannelsen på Det Kongelige Danske Kunstakademi. De havde intet program, intet var fastlagt, intet ideologisk eller kunstnerisk koncept skulle følges. Man koncentrerede sig i stedet om det eksperimenterende, improviserende og grænseoverskridende.

1970'erne var præget af Konceptkunst, kunst der har fokus på idéen frem for det formelle. Maleriet og særligt det ekspressive maleri, der netop fokuserede på det sansede og rent formelle, var dømt ude i 70'erne. Derfor var maleriet et nybrud. Fælles for De unge vilde var en begejstring for at få fingrene i malingen. Selve handlingen og den rent kropslige berøring med materialet drev kunstnerne.

1980'ernes danske kunstscene er ikke kun arena for de "vilde maleres" ironiske og institutionskritiske kunst. Andre væsentlige initiativer kommer fra kunstnergruppen Ny Abstraktion og værkstedskollektivet Leifsgade. Fra disse grupperinger har museet først og fremmest fokuseret på den arkitektoniske skulptur gennem centrale værker af Torben Ebbesen og Anita Jørgensen.

SAMTIDSKUNST - Samtidskunsten er karakteristisk ved en stor mangfoldighed, og museet har benyttet samlingens tyngdepunkter som optik for erhvervelser og satsninger inden for de seneste 20 års kunst. Landskabsgenren har dannet afsæt for erhvervelser af fotografiske værker af bl.a. Per Bak Jensen og Mads Gamdrup. Minimalismen/konceptkunsten giver anledning til at interessere sig for kunstnere, hvis arbejder bygger på analyser af formelle og sociale strukturer.

Samlingen rummer desuden værker af bl.a. Peter Land, Olafur Eliasson, Joachim Koester, Kirstine Roepstorff, Signe Guttormsen, Jasper Sebastian Stürup, Morten Schelde og Astrid Kruse Jensen.

Værker:

Michael Kvium, Køkkenscene

Om »En køkkenscene« (1986) fortæller Michael Kvium, at billedet udsprang af en nyhed i avisen om en mor, der kvalte sin datter - præcis som mange andre af hans billeder fra dengang var en direkte reaktion på noget, han havde hørt eller set. »Jeg var en ung mand, der reagerede voldsomt, men i dag kan jeg også se, at det egentlig var en sund reaktion på verden omkring mig«.

»Det var et led i at vise den virkelighed, som man normalt ikke betragter eller vil kende, og jeg ville undersøge, hvor langt jeg kunne gå ad den vej«, forklarer han. Billedet viser også to slags engle, der iagttager den grusomme handling, nemlig de hvide, der virker chokerede, og de grønne djævelske, der snarere ser vellystne ud. I Michael Kviums opfattelse er de lige falske.

Kendetegnende for mange af hans billeder er de ensomme, forvrængede menneskekroppe med hængebryster og slaskede maver, for sådan er vi nu engang. »Vi ser i hvert fald ikke ud som vores idealer - og heller ikke som vi forestiller os. I hvert fald højst 5-10 år af vores liv. Jeg prøver bare at gengive følelsen af, hvordan det er at være menneske. Hvor står vi egentlig mentalt«, siger han.

Kviums værker kredser om menneskets eksistentielle grundvilkår, dengang som nu. I hans dystre, absurde men også humoristiske udlægninger af menneskelivet fremviser han moralsk og følelsesmæssig afstumpethed, afsporet seksualitet, kollektiv blindhed, eksistentiel ensomhed og en ansvarsløs og selvdestruktiv ødelæggelse af vores omverden.

Lars Nørgaard – Kirkeby, Immendorf, Penck, Baselitz og Lüpertz, 1990

Lars Nørgård (f. 1956) opererer ifølge eget udsagn med ”en lang række på hinanden følgende lykkelige ulykker ved staffeliet og ved tegnebordet”. Resultatet er en række højenergiske og farvestrålende malerier samt et utal af tegninger med tusch- og brushpen, der giver liv til nogle absurd-humoristiske, surrelle situationer. Disse rent ud gakkede papirarbejder kan sammen med fem vægtige abstrakt-ekspressive maleri for tiden opleves i Charlotte Fogh Gallery i Aarhus på gruppeudstillingen Over Stregen.

Men lad os her lige spole tiden lidt tilbage, før vi lander i nutiden: Lars Nørgård dukkede op på den danske 'scene' helt tilbage i 1980'erne, da han afbrød sit studieforbud i San Francisco, hvor han havde taget en bachelorgrad i maleri. På et besøg hjemme i Danmark i 1981 besluttede han sig til at blive. Det skete, efter at han havde mødt nogle af sine generationsfæller i det famøse Værkstedet Værst, en kunstnerisk rugekasse i Rosenørns Allé med et særdeles frugtbart, eksperimenterende miljø. Det ville han ikke gå glip af.

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

Værkstedet Værst var firserkunstnernes mest eksperimenterende platform og som sådan en pendant til 1960'ernes mere socialt og politisk engagerede Eks Skole. Midt i det store, brogede opbud af kunstnere, som i medierne gik under fællesbetegnelsen 'De unge vilde', skilte Nørgård sig ud som en mere klassisk, figurativ maler med sin genuine motivverden – ikke sjældent serveret med tungen i kinden og med et overskud af sort humor.

Stoffet henter han i sit indre - I modsætning til mange af sine generationsfæller, som gik på Det Kgl. Danske Kunstakademi i 1980'erne – her tænker jeg især på Claus Carstensen – har Lars Nørgård aldrig opereret med et teoretisk metaplan – han er en reflekteret og vidende kunstner og også en skrivende kunstner og en intellektuel og tænksum personlighed, men han er først og fremmest en maler, som henter sit stof fra egne oplevelser og drømme, og gnisten er hans grænseløse, visuelle fantasi.

Lars Nørgård begyndte oprindeligt som fotorealist, men opholdet i San Francisco sporede ham ind på den amerikanske abstrakte ekspressionisme, og det er tråden fra den tid, han har taget op i det nye årtusind med sine helt eller delvise abstrakte malerier.

Inden da gennemløb hans kunst forskellige faser. Han blev i en overgang i 1980'erne sin generations iagttager og kommentator, hvilket fremgår tydeligt af de velkendte generationsportrætter af kunstnerkollegerne fra Værkstedet Værst. Disse humoristiske og allegoriske generationsportrætter dokumenterede livet i kunstnerkolonien på godt og ondt – på en måde, som kan sammenlignes med den noget ældre tyske kunstner Jörg Immendorffs karikerende, kulturkritiske generationsportrætter i serien Café Deutschland, som har skrevet sig ind i tysk kunsthistorie.

I denne såkaldt krøllede periode – ikke ulig Vilhelm Lundstrøms ditto – demonstrerede Nørgård sin evne til hurtigt og træfsikkert at kondensere personers fysiognomiske og fysiske træk. Man mindes også karikaturkunstens Michelangelo, Honoré Daumier, når man fx ser Nørgårds portræt af kunstsamleren og kuratoren John Hunov og fru Birte Inge Christensen posere i Adam- og Evakostume eller kollegerne Dorte Dahlin og Berit H. Jensen hængt ud som halvnøgne varietépiger. I lighed med de såkaldte bad paintings, hvor det gjaldt om at male så grimt som muligt med en bevidst vrængende attitude, anvendte Nørgård en grøn-brun jordfarvepalet i denne firserfase.

I det aktuelle værk optræder de tyske forbilleder i selskab med danske Per Kirkeby. De udgør den ældre fortrøp, som allerede i 70'erne havde genopdaget maleriet, som som var en inspiration for den unge 80'er generation. De fem kunstnere står og kigger lidt ligegyldigt ud på os, mens Penck undersøger en af de unge kvinders øje. Kvinderne kan ses som en kommentar til det klassiske kønsopdelte forhold mellem maler og model, de er nøgne men som de eneste i fuld gang med at tegne og male.

Erik A Frandsen. Portræt af Ester fra serien Osmose , 1987.

Kvinden og seksualitet er gennemgående temaer i Erik A Frandsens værker fra senfirserne. Hovedmotivet i dette værk er en skrøbelig pige, som hun står der med tæerne vendt indad og

hænderne foldet foran sit skød. I stærk kontrast til det pubetetsagtige, er billedets dyriske og maskuline elementer, ræven og dækkene. Farverne i billedet fører tankerne til Edvard Munch.

Ib Braase – Fra Mit Værelse 1974 (Af Charlotte Sabroe)

Billedhuggeren Braase har siden 1985 været repræsenteret i museets samling med det 4-delte værk "De la Chambre de Goya" (1973). I år blev det muligt – ligesom i 1985 takket være Ny Carlsbergfondet – at supplere Braases repræsentation i samlingen med yderligere tre værker: "Barneværelset, 6" (1968-1970), "Fra mit værelse" (1974) samt "Høj cementskulptur med sort skifer" (1982).

Braase (1923-2009) var længe anset for en ener i dansk kunst, skønt han delte avantgardens opgør med den traditionelle skulptur til fordel for en åben konstruktion. Det kan til dels hænge sammen med, at han og hustruen Ragna i 1968 bosatte sig i Frankrig og dermed langt fra de danske grupperinger og ideologiske fællesskaber. Parret byggede selv deres hus syd for Paris. Samtidig – og muligvis inspireret af byggeriet – begyndte Ib Braase på skulpturgruppen "Barneværelset", som blev indledningen til en hel serie af "værelses"-værker. "Barneværelset" består af en række fritstående konstruktioner samt væghængte objekter og kan med sine forskellige relationer til væg, gulv og rum ses som en forløber for museets "De la Chambre de Goya".

Det lidt senere værk, "Fra mit Værelse" er en enkeltskulptur, der ligner en bronzeafstøbning af et staffeli med tilhørende rekvisitter. Titlen refererer til kunstnerens atelier og supplerer således de tidligere rumlige værker med et "rum", der går helt tæt på kunstneren og den skabende proces. "Høj cementskulptur med sort skifer" adskiller sig fra de mere spinkle og skitseagtige jernkonstruktioner fra 70erne ved at udvise en hel anden form for materialitet. Cement, aluminium, skifer og jern er bygningsrelaterede materialer, som imidlertid ikke har fundet en færdig form. De understøtter ikke en funktion eller konstruktion, men bærer et udsagn i sig selv.

Ib Braase er især kendt for sin eksperimenterende sammenstilling af ydmyge og klassiske materialer og for sin undersøgelse af den måde, hvorpå efterladte 'rekvisitter' relaterer sig til vores erindring og adfærd. Dette i forening med hans rumlige overvejelser har givet ham en fornyet aktualitet i dele af samtidskunsten, bl.a. hos Emil Westman Hertz, af hvem museet netop har erhvervet to skulpturelle installationer.

Claus Carstensen, Uden Titel, Membran nr. 9, 1991

Claus Carstensen bragede igennem i 80erne som en del af De unge vilde, som dyrkede et farvestærkt og energifyldt maleri på et tidspunkt, hvor det at male var forbudt. De prøvede maleriets grænser af ved at anvende utraditionelle materialer og stille sig tvivlende over for begreber som originalitet og autenticitet.

Carstensen arbejdede blandt andet med skumgummi, fedt og urin, og skrev sig derved ind i en lang tradition for at arbejde med objekter, det, som forlader eller afstødes af kroppen, og som både er en del af subjektet og adskilt fra det: Død hud, blod, sved, pus, urin, afføring. Uden for kroppen er objektet afskyvækkende og foragteligt.

Duchamps brug af sperm i sin kunst, Warhols oxidation paintings og Pollocks tissetår i Peggy Guggenheims kamin har alle bidraget til traditionen, men det udløsende element for Carstensen var kunstneren Joshua Neustains geopolitiske og konceptuelle arbejde med territoriale konfliktområder ved hjælp af urinering. Carstensen omsatte brugen af urin i relation til territorialisering i serien Territorial Pissings. Som et radikalt subjektivt element markerer urinen på én gang et kunstnerisk ejerskab og en politisk kritik, men handler samtidig også om kroppen og bevidsthedens territoriale karakter.

I dag er territorialiseringstemaet udtømt for Carstensen og lever fredeligt i både fotografier som Flexpissing / Björk er en nar (a.k.a. Bringing It All Back Home) (1997) lavet i samarbejde med Superflex, en række skulpturer, monokromer og malerier som fx Uden titel (Krystufek – efter Steen Møller Rasmussen) (2001), der gengiver Ellen Krystufeks performance Golden Shower, hvor hun urinerer i et vinglas.

Hein Heinsen Sinus Kurver

I Heinsens sinuskurve gentager skulpturens bugtninger sinuskurvens matematisk-geometriske strenghed. Ved at anvende et industrielt fremstillet og efterfølgende sprøjtemalet materiale og lade formen bestemmes af den videnskabeligt definerede figurs kurvatur flytter Heinsen opmærksomheden fra kunstneren som "skaber" i traditionel forstand. Det synes nu at være nogle ydre faktorer, og ikke kunstnerens subjektivitet eller indre, som bestemmer værkets udformning.

Skulpturen uden indhold - Skulpturen skjuler ingenting, men er, hvad den er. Den anskueliggør både sin inderside og yderside og indkapsler hverken masse, indhold eller betydning. I forhold til den klassiske skulptur, med dens sluttede omrids og klump og dens henvisning til en betydningsammenhæng uden for sig selv, så har Heinsens skulptur intet indhold, og den kunne i princippet fortsætte i det uendelige.

Den danske skulpturs udvikling

Den åbne, uafsluttede karakter er præcis det, som interesserer Hein Heinsen. I slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne sker der et vigtigt orienteringsskift i dansk skulptur. Mens de danske billedhuggere i de foregående tiår havde vendt blikket mod den franske kunsts æstetik, så orienterer yngre billedhuggere som blandt andre Hein Heinsen sig nu mod den samtidige amerikanske minimalisme.

Sinus kurver er fra 1966 og består af 9 identiske jernelementer, der er sat sammen til et kvadrat på 3 x 3 meter. Tilsammen formen de en tredimensionel sinuskurve.

Per Bak Jensen. Plastik.

Kunstneren kort - Per Bak Jensen beskæftiger sig med visuelle og symbolske virkninger af objekter i landskabet, hvad enten de er naturlige eller resultatet af menneskelig indgriben. Man kunne betragte Per Bak Jensen som landskabsfotograf, men måske er det mere korrekt at kalde ham naturfotograf, da han ofte fotograferer nærbilleder i detaljer, altid med hensyntagen til formen, og altid med detaljer, der indbyder os til at se nøje på billedet.

Baggrund og praksis - Per Bak Jensen manipulerer aldrig sine billeder og dermed er det essentielt at fange en form for tidsløshed, der med hans egne ord indkapsler "stedernes væsen" samt kredser omkring menneskets blik på og spor i verden samt spørgsmålene: "Hvem er vi?, hvor er vi? og hvorfor er vi?".

Per Bak Jensen søger det uventede og det, der ligger ind imellem. Gennem sine fotografier udforsker han det gådefulde både i by og på land. Bak Jensen observerer fænomener, som gennem hans nøje iagttagelse bliver ladet med yderligere mening. Uden at overbetone billedernes retorik eller ødelægge det gådefulde ved alt for pointerede titler, får han os til at kigge en ekstra gang ved sidestillinger i selve billedet eller spændinger mellem form og indhold.

Hans arbejde antyder sædvanligvis tilstedeværelsen af mennesker snarere end en faktisk afbildning af mennesker på de steder, han undersøger.

Per Bak Jensen observerer fænomener, som gennem hans nøje iagttagelse bliver ladet med yderligere mening. Den franske litteratur- og socialteoretiker Roland Barthes vakte opmærksomhed ved at tale om behovet for at dechifrere det visuelle. Samtidig med, at Barthes opfordrede folk til at 'se, betragte', skelnede han også mellem det at betragte og det virkelig at se, det at bruge synssansen og det at få mening i det, man ser. Fotografiets semiotiske uventethed optræder netop i Per Bak Jensens arbejde, når hans iagttagelse af, hvad der ofte er banale fænomener, forøger vores engagement i hverdagen. Per Bak Jensen dikterer ikke en betydning gennem sit billedsprog. Han ser snarere så nøje efter, at hans billeder drager os ind i sig.

Poul Gernes. Skydeskiver.

Poul Gernes tilhører den generation af kunstnere som på mange måder har gjort op med staffelimaleriet og den traditionelle sokkelskulptur. Han hører til eksperimentalskolen, der også havde folk som Per Kirkeby, Bjørn Nørgaard, Peter Bonnén, Richard Winther, og mange flere. Når Gernes ikke dengang var videre kendt udadtil, skyldes det for så vidt ham selv. Han kunne nemlig ikke fordrage det kommercielle kunstliv, og gemte sig i virkeligheden for det. "Jeg har altid sprunget over det exceptionelle ved at være kunstner", siger han selv. "Det guddommelige strøg er ikke mig. Skal jeg karakterisere mig selv, så er jeg en specialist, der har erhvervet mig en vis indsigt i mit fag".

Gernes var noget af en ener. Han foretrak at være sig selv, alene med problemerne og eksperimenterne, fri for påvirkninger fra det ellers ret så småborgerlige kunstliv. Men her taler han til gengæld højt med sig selv, når han buldrer løs med de stærke farver, ofte næsten bolsjeagtige i deres karakterer og med solide, til tider nærmest hårde kontraster.

Billederne er konkrete, rensat for alle overflødigheder, de er som et sprog uden svækkende superlativer, med farvegloser, der taler lige ud, sikkert og præcist, velovervejet og gennemtænkt. Hans styrke ligger i det koloristiske, i det farvemæssige, hvor han arbejder med både mod og enorm friskhed og får billederne til at fungere og være aktive i miljøerne. Billederne kan godt minde om flag og skydeskiver og bruges som sådan. Man kan også sige, de minder om

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

farveskalaer, hvor de enkelte farver, hver især i, et væld af nuancer, får lov til at prøve kræfter med hinanden, i ustandselig nye kombinationer.

I virkeligheden er det en fantastisk spændende leg at se på, selvom den fra kunstnerens side er dyb alvor. Med disse billeder viser han i allerhøjeste grad farvernes rigdomme, hvordan nye kontraster skaber nye farver i en uendelighed. Man kan blive ved og ved. Der er altid muligheder at afprøve. Og det er ikke mindst denne uendelighed, der gør kunsten spændende og også udefinerlig. Til det sidste må vi nok sige Gudskelov, for hvad skulle vi egentlig tro på og leve for, hvis vi sådan fik serveret et færdigt svar på alle livets gåder.

Som regel maler han sine billeder på store masonitplader, men ind imellem optræder han også som billedhugger. For eksempel lavede han en række kæmpemæssige granitsten, hentet frem fra den svenske bjerggrund. De var forsynet med ganske enkle linier og symboler, lavet i forskellige farver. De var enestående smukke og førte os tilbage til vor oprindelse, til stenalderen, hvor menneskene trods primitiviteten måske levede langt lykkeligere, end vi gør i dag mellem alle velfærdets goder. Gernes værker er ligesom en urkraft fra den tid. Han elskede at lege med det kreative, det fantasiskabende, med alt, hvad der gror og vokser ud over billedernes, ja livets rammer. Personligt var han en stilfærdig igangsætter, men kunstnerisk skærer han igennem og placerer sig alligevel, trods ambitioner i retning af anonymitet, så man ikke er i tvivl om, hvad det er, han laver og står for.

Peter Bonnén. Cirkel, 1968.

Peter Bonnén er født i 1945 og blev uddannet på Eks-skolen i årene 1961-62. Her lærte han at arbejde processuelt og uortodoks - og at gøre brug af mange medier. Det centrale var at skabe kunst, der henvender sig til samfundet. Ud over kunstneriske objekter spillede også happenings en vigtig rolle, bl.a. såede han en kornmark på Nikolaj Plads i 1975. Længe inden da var Bonnén blevet et kendt navn, da hans 'Skulptur i seks dele', som det nyoprettede Statens Kunstfond havde erhvervet i 1965, vakte skandale pga. at en vis lagerforvalter Rindal, som gav navn til rindalismen, havde råbt vagt i gevær over for det vidtgående kunstværk, som ingen kunne forstå. Bonnén er en evigt eksperimenterende kunstner, som i mange år har koncentreret sig om sine minimalistiske skulpturer i en eller flere dele. Sideløbende arbejder han med konceptuelt fotografi - her skal fremhæves en serie poetiske 'Stolebilleder' fra Ægypten fra 2004. Siden 1973 har Bonnén ledet foreningen Kunst på Arbejdspladsen, ligesom han var præsident for Akademiet for de Skønne Kunster i 1980-83.

Peter Bonnéns Cirkel er et fire-delt værk, og man kan sige at vi her ser popkunsten møde den minimalistiske æstetik. De fire plader er udsnit af gule og sølvfarvede cirkler, hvis centrum ligger uden for pladen og som derfor er med til at skabe en effekt af at de fire billeder er både sribede og buede på samme tid. De peger desuden, som ofte med minimalistiske værker, på rummet omkring sig, idet virknerne fortsætter og i beskuerens egen forestilling kan blive enorme.

Kirstine Roepstorff, Shark Economy, 2001.

Kirstine Roepstorff er en af de mange danske kunstnere, som har valgt at bo og arbejde i Berlin. Da hun startede på Kunstakademiet i 1994, var det i egenskab af BILLEDHUGGER, men hun brød hurtigt med de traditionelle, mandsdominerede medier for i stedet at udvikle andre, mere

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

magtkritiske, kunstneriske strategier. Hun er en kunstner, der benytter sig af appropriationen, dvs. hun genanvender massemediernes billeder i en ny og overraskende sammenhæng, der er æstetisk nyskabende og ofte meget spektakulær og farvestrålende. Undertiden indlægger hun kritiske tekster som Kun 1 ud af 10 personer mener, at deres regering repræsenterer folket i almindelighed eller Madness is no madness when shared, altså galskab, der deles med andre, er ikke længere galskab. Hun vil gerne gøre os opmærksom på, hvordan vi styres af beslutningsprocesser, andre har taget, og af værdier, som vi ikke selv har nogen indflydelse på.

Roepstorff har som en af de få unge kunstnere et politisk og kritisk sigte med sin kunst, og ofte arbejder hun med urgamle kvindelige brugskunstmateriale som garn, broderi, pailletter og stof, som hun forlener med et slagkraftigt, politisk indhold. Hendes fine, skrøbelige værker forener således en traditionel feminin sysselsætning i stuens stille krog med et magtkritisk og udadvent, globalt engagement. Dette clash mellem indhold og virkemidler kendetegnede også 1970'ernes feministiske kunst, men Roepstorff har et bredere sigte end de gamle rødstrømper, der alene havde fokus på de kønspolitiske uligheder, og hun har ingen fikse og færdige ideologiske indfaldsvinkler til samfundsproblemerne endside nogen skråsikre politiske løsninger på skævhederne og uretfærdighederne i verden. Men hun erkender dem og forsyner sine fremstillinger med en på en og samme gang poetisk, humoristisk og indigneret kulturkritik. Imidlertid lægger hun især vægt på det æstetiske udtryk, der bevæger sig fra det hviskende og diskrete til det råbende og farvestrålende.

Jeg møder Roepstorff en fugtig december eftermiddag i hendes smukt istandsatte herskabslejlighed, der vender ud mod en af kanalerne i bydelen Kreuzberg i Berlin. Der er blafrende stearinlys inde, og i-poden sender tyrkisk fusionsmusik ud gennem højttalerne. Her er elegant råhygge på tredje sal. Et ekstrakt af det bedste af Christiania tilført lidt Soho, N.Y., og lidt stjernerlys fra Hollywood, forekommer det mig. Roepstorff har nemlig star quality.

Hvad er det egentlig, der foregår i dine værker?

Det handler om identitet, det gør al kunst, uanset om man hedder Sol LeWitt, Elke Krystufek eller Hermann Nitsch. Når man starter på at lave kunst, skal man mælkeskumme sig frem til, hvem man selv er i forhold til alle de andre. Jeg stjæler, og jeg omarrangerer, og selv om der driver mange billeder og figurer i gennem mine værker bliver nogle dem hængende og former sig til deciderede karakterer, der går igen gennem flere værker over flere år. enten som hovedpersoner eller som bipersoner, som f.eks. en bestemt kvindefigur, balance. Hun er inkarnationen af min ide om en bevidstgørelse om balance eller mangel på samme i tingene, i verden. eller som hunden, der har navnet loss, dens rolle er hovedsageligt at antyde et tab, et fravær eller det at give slip, den er 'the presence of absence'. Min kunst handler om politik, om dagligdag og om relationer mennesker imellem, mellem mennesker og institutioner, mellem mennesker og værdier osv.

For mig drejer det sig om rummene in between. Når vi vandrer i en skov, definerer vi træerne som positive, mens mellemrummene er negative, dvs. DET ikke-definerede. Jeg insisterer på at have det hele med. Også det ikke-definerede. Mellemrummene. De er der nemlig hele tiden, men vi er ikke gode til at give dem betydning. Jeg insisterer på at ting, der ikke tilskrives betydning har en betydning. Når jeg klipper og klistrer –og det er ikke nogen speciel intellektuel aktivitet, så

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

gemmer jeg det, jeg klipper bort. Det er ligesom en surdej, som man gemmer til senere brug. Alt det overflødige, alt overfladespace, spildet, som vi normalt kaster bort som affald, genererer for mig vigtig energi. Den negative form eller ikke-formen bliver således en positiv form, der åbner op for noget nyt, og som tillader mig at komme videre.

Roepstorff er en af de få yngre kvindelige kunstnere, der er ved at finde internationalt fodfæste med gallerier i Berlin, New York og København. Hun er repræsenteret af flere værker i de danske museers faste samlinger, bl.a. af værket 'The World Does Not Exist' i Esbjerg Kunstmuseum. Et forunderligt værk, en installation af stor og uforklarlig skønhed og skrøbelighed. I første omgang virker det som et tomt, kridhvidt rum, men langsomt, som øjnene vænner sig til lysets styrke, kommer rummets inventar til syne: Her en lampe og en armstol, dér et vindue og en dør. Konturerne er tegnet op af hvidt bomuldsgarn. Med dette pauvre materiale har Roepstorff formået at skabe poesi og refleksion om en verden, som står og vipper mellem at være synlig og at forsvinde. Som boblerne i bækken.

På Statens Museum for Kunst er Roepstorff repræsenteret af et stort, signalkraftigt og farverigt banner *Desolation of the Beast* fra 2002. Det er et uhyre stort banner, syet af stof. Det indgik oprindeligt i udstillingen '*Desolation of the Beast and the Tears of the Crocodile, MADE IN CHINA*' i Galleri Christina Wilson i 2002. Galleriet var indrettet som én stor installation, der udforskede de udtryk, som traditionelt knytter sig til det mandlige og det kvindelige univers. Banneret er en form for readymade-collage bestående af bannere, der syes i Kina, og som kan erhverves for en billig penge overalt i verden. De henvender sig som regel til mænd og pubertetsdrengene med motiver som Che Guevara, Bruce Lee, motorcykelemblem, Iron Maiden og Black Panther, det amerikanske flag ved siden af sørøverflag. Også Christianias flag med de tre gule prikker er med som en kommentar til det udvandede engagement i fristaden, efter at venstrefløjens utopiske drømme for længst er bristet. Således er banneret et sammensurium af machosymboler og en parodi på den flittige ikon industri, der er opstået i kølvandet på forne tiders politiske modkulturer, og dermed også en kritik af den stigende identitets definerings og vigende politiske engagement i tiden. Det er karakteristisk for Roepstorff, at hun hele tiden udfordrer det traditionelle værkbegreb og 'opfinder' sine egne, nye måder at lave værker på, ofte med en brug af pauvre materialer, som hun klitrer eller syer sammen på en ny måde.

Du abonnerer på en mængde andre billedkulturer, som du integrerer i dit eget collagebillede? Er der tale om nogle nye fetichobjekter?

Jeg tilstræber ikke at lave fetichobjekter, og i mine øjne er mine ting ikke smukke. Jeg flirter ganske vist med blikfang og æstetik, men jeg ville aldrig have mine egne ting hængende, for det ville være som at se ind i mit eget vrømlende hoved hele tiden (latter). jeg er så heldig, at jeg har skabt mit collagehjørne, men jeg siger ikke, at jeg vil arbejde sådan i al fremtid, for jeg tror, tingene er i konstant flugt og at lave kunst, der bare bliver et brand for min virksomhed, interesserer mig ikke. Men gennem mine værker kan jeg få stimuleret min umiddelbare interesse for min omverden. Jeg interesserer mig for de fleste forhold, om det er i Østtimor, Dafur eller i Grønland. jeg holder mig opdateret med hvad der foregår i forskellige verdensdele. Jeg har ikke noget fjernsyn, det har jeg ikke haft i lang tid - men jeg følger med gennem *Der Spiegel*, *TIME*,

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

National Geographic, diverse aviser, eller går på nettet, og det er gennem disse medier jeg henter mine billeder. Disse billeder betyder måske mere for mig, fordi jeg ikke ser TV.

Måske fordi det er en viljesakt at finde frem til dem i modsætning til, når de bare strømmer ud til os fra dummekassen, uden at vi har bedt om det?

Måske har du ret i det. Når jeg klipper ud, bliver billederne til mine egne historier. Men i stedet for at læse artiklerne grundigt, sanser jeg dem eller skimmer jeg dem. I collagerne ombryder eller dekonstruerer jeg historierne, fordi jeg er vred over at få alle oplysningerne fortygget som mos, som om jeg var en fugleunge, der åbner næbbet og bliver madet. Man behøver ikke at agere eller at tænke selv, når tingene bliver serveret sådan for læseren. Mit første collageprojekt hos Christina Wilson i 2002 handlede om, hvordan National Geographic serverer de frygteligste hændelser i en lækker indpakning. I dette magasin møder vi det værste af den vestlige civilisations hegemoni. De fattigste mennesker i de mest gølle egne fremstilles eksotisk. Det er en enøjet måde at tilegne sig verden på, når en fattig, tandløs kvinde fremstilles, som om hun levede i et eksotisk lykkeland. En æstetisering af problemerne.

Men jeg har nu lagt dette projekt bag mig. I stedet leger jeg i dag mere med billedsproget og indfører tilfældigheder, der opstår undervejs. Jeg tilstræber en form for politisk poesi, dvs. tilfører anden viden til mine udtryk, så der fremkommer en virkelighed, der ligger helt tæt på den reelle virkelighed. Kirstine Roepstorff viser et værk skabt af papir: *If Balance Stops and Asks Why, Balance Will Die*. Her optræder ovenfor omtalte kvinde ved navn Balance som en instans, der holder sammen på hele det ellers disharmoniske billede, der er udspændt mellem forskellige former for modstand, som giver energi og uro. En brand er ved at opstå, en knytnæve er ved at ramme ind, og så er der en rytme, der går igen i hele billedet. Den skrøbelige balance, der ligger i udsagnet, modsvares af materialernes skrøbelighed.

Hvordan kan konservatorerne holde et sådant papirværk med pailletter og perler, der drysser og ryger af, ved lige?

Her er det, jeg tager min frihed. Man skal nemlig passe hvad man finder vigtigt eller af værdi. det er vel en del af min pointe. mine produkter er som regel skrøbelige. det indebærer, at hvis man vælger at tage dem til sig må passe på dem ligesom vi alle skal passe på demokratiet, kærligheden, relationerne til vore nærmeste.

Men hvis værkerne også skal kunne ses om 100 år?

Jeg ved ikke, om det er så vigtigt, at de bliver set om 100 år? Jeg er et samtidsmenneske, der ganske vist håber, at mine værker rummer en universalitet og tidløshed, som gør dem relevante indholdsmæssigt, også om 100 år. Men i mit billedsprog betjener jeg mig af tidens tegn, som folk om 100 år næppe vil kunne genkende, fordi jeg refererer til mennesker og begivenheder, som man ikke vil huske til den tid. Min kunst er tanker, materialiserede tanker, impulser og processer. Også tanker forsvinder jo efter et stykke tid og bliver glemt. Min amerikanske gallerist har gennemgået en periode af fortvivlehed. Når han f.eks. står på en messe og er ved at få fotograferet nogle af mine værker, mens ting drysser ned fra dem, i starten gik det ham på nerverne. det havde han

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

svært ved at acceptere, men det er han nødt til. Skal han samle dem op? Klistre dem på? Spørger han. Men for mig er det ikke det væsentlige.”

Kirstine Roepstorff er en del af en nyfeministisk og aktivistisk bølge, som opstod på akademiet i midten af 1990'erne. Hun tog fx sammen med blandt andre Åsa Sonjasdotter, Marika Seidler og Andrea Creutz i 1997 initiativ til gruppen Kvinder på Værtshus, som arrangerede udstillinger og aktivistiske happenings med kvindelig kunstnere, ligesom hun sammen med generationsfællerne John Kørner, Kaspar Bonnén og Tal R etablerede Kørners Kontor, som på lignende vis tjente som en aktivistisk platform for kunst. Kørners Kontor arrangerede udstillinger på utraditionelle steder i byrummet, seminarer og meget andet i et forsøg på at sprænge de traditionelle og for mange fremmedgørende rammer om finkulturen og den høje kunst.

Hvorfor blev du egentlig kunstner?

Som barn var jeg ikke konventionelt begavet, hvilket jeg som teenager blev frustreret over, men jeg har altid gerne ville erkende verden. Jeg begyndte at læse for at bevise for mig selv, at jeg godt kunne tænke og opbyggede et system af tanker for at inddæmme Meningen med den hensigt at definere verden. Jeg forsøgte at finde ud af, hvem der er med til at definere den forståelse af verden, som vi får overdraget. Altså Who decides Who Decides, som også er titlen på en af mine bøger (en fantastisk klippe-klistre fotomontagebog med tekster om og af Kirstine Roepstorff, der udkom på det tyske forlag Revolver Archiv für aktuelle Kunst i 2004, LB). Det handler om beslutningsprocesser. Jeg forsøgte i begyndelse at bygge en søjle af viden op som en slags udgangspunkt for min orientering i verden. Men i stedet for at deN voksede sig stor, solid og uangribelig, forsvandt den langsomt, fordi jeg efterhånden gennem for mange spørgsmål havde skudt så mange huller i værdierne og i min egen selvforståelse. Det, jeg havde troet var et absolut, viste sig at være så fragilt, så skrøbeligt, at det forsvandt, som i værket my world does not exist.

Tingene holder bedst, hvis de er i balance, Hvis man begynder at skubbe til dem, vælter de, men det betyder ikke at ubalance ikke har kvalitet, da det er her dynamik ligger. Jeg er en praktiker, der reflekterer over min praktik. Jeg blev kunstner, fordi jeg ikke kunne rumme alle disse tanker og måtte finde en for til at slippe dem, det blev kunstværkets form. Ideen om, at noget så pauvert som et stykke slattent bomuldsgarn kan generere et helt rum, at en enkelt tråd kan gøre en forskel og synliggøre magtstrukturen er fascinerende. Det er et stærkt billede på, at alting har en værdi. Man skal tage sig af og forholde sig til det mindste og mest skrøbelige. Jeg leger med magtens æstetik og uddrager en æstetik af kaos, og jeg søger samtidig dynamikken i konflikten. Interviewet har været bragt i Weekendavisen.

Mette Winckelmann, Forms and Shapes and ... 2011-2014.

Mette Winckelmann arbejder med et formelt abstrakt udtryk, men ofte med et implicit stærkt konceptuelt indhold. I medier som maleri, tekstiler, collager og installationer, tager hun udgangspunkt i fælleskaber, identitet, køn og frihed, og forholdet mellem den fysiske bevægelige krop og det mentale spirituelle rum.

Mette Winckelmanns enkelte værker er opbygget lag på lag, med forskellige materialer, men uden at søge at skjule processen. Tværtimod gennemtrænges hvert lag maling og stof af det

2 Guidede Highlights på Museer Efterår 2017 Sorø Kunstmuseum

bagvedliggende, hvilket afslører de geometriske grid, der i så høj grad præger Winckelmanns kunst. Winckelmann er en kunstner, for hvem geometriske inddelinger af et givent 'territorium' – det være sig et malerlærred, et stofstykke, eller en overflade generelt – er lig tilegnelsen af et eget rum.

Kunstneren starter derfor med at gå til materialet ved at inddele det. Et lærred måler hun for eksempel op og sætter præcise streger på formatets halvdel, tredjedel og fjerdedel, som markeres og bruges i det videre arbejde. Opdelingerne er en måde at organisere fladen på, men også et grundlæggende skelet, som hun mener allerede er der i forvejen og som blot fremhæves. For Winckelmann hænger det tæt sammen med kroppens struktur, som vi som mennesker er afhængige af, og som på en gang giver råderum og begrænser.

Mette Winckelmann bruger ofte elementer af håndværk og håndarbejde i sin kunst, hvor forskellige materialer kombineres og undersøges. En gennemgående inspirationskilde er det klassiske patchwork, der netop med sine geometriske former og sit universelle sprog ofte danner forbillede i de enkelte værker.