

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Panum Institut var det oprindelige og nu udfasede navn for Panum-bygningen. Bygningen, der ofte blot kaldes Panum, hører til Københavns Universitet og huser Det Sundhedsvidenskabelige Fakultet.

Mærsk Tårnet

Mærsk Tårnet (tidligere Mærsk Bygningen) er en 15 etager høj tilbygning til Panum-bygningen på Nørrebro i København, der indviedes den 18. januar 2017 af Dronning Margrethe II.

Den hører under Københavns Universitets sundhedsvidenskabelige fakultet, beliggende på Blegdamsvej 3B, og er opført som et internationalt center for forskning og undervisning i sundhed og livsstilssygdomme.

Bygningen udgør 42.700 etagemeter, og for at gøre plads til byggeriet blev der revet 7.700 m² ned af den oprindelige Panum-bygning. Af det samlede etageareal optager laboratorier, kontorer og fællesfaciliteter 24.700 m². Den samlede byggesum udgør 1,5 mia. kr., hvoraf A.P. Møllerfonden bidrager med 600 mio. kr. plus 125 mio. kr. til inventar.

Bygningen er tegnet af Arkitektfirmaet C. F. Møller, som også var totalrådgiver på projektet. Basen for højhuset består af fire lave bygninger, som sammen danner en stjernekomposition. I disse bygninger er indrettet auditorier, undervisningslokaler, kantine, konferencerum, café og boghandel. Facaden er bygget op som en grid-struktur af etagehøje vinduesskår, som fremhæver bygningens organiske form. Ingeniør på byggeriet var Rambøll. I sin positive anmeldelse af byggeriet skriver Politikens arkitekturkritiker Karsten R. S. Ifversen bl.a. "Man kan se den langt væk, og den er med sit dybe relief, afrundede hjørner og trekantede grundplan blevet et ret visuelt indtagende fikspunkt at bevæge sig omkring".

Omkring bygningskomplekset har SLA Landskabsarkitekter skabt et parkanlæg med gang- og cykelstier, en boldbane, haverum og siddemuligheder.

På 15. etage er der et offentligt tilgængeligt udsigtsområde.

Kunst i Mærsk Tårnet – pt. lukket for offentligheden pga. corona

Marie Lund, Daughter, Fellow, Strangers, The Muse, The Reader, 2019. Anders Bonnesen Samuel Beckett (1906-1989), 2014. Christian Lemmerz Le Grand Guignol, 2015. Claus Carstensen, Balkan Poplar/kors, Bunkerschlitze, Diamonds/Slits, The Silence of the Lambs, 1991. Farshad Farzankia, Time-Glass #2, 2018. Gun Gordillo, Phassa, 2017. Ivan Andersen Integration, 2018. Jakob Kolding, Bird's-Eye View, 2017. John Kørner, Understanding the Impact of Architecture 5. Katharina Sieverding, Die Sonne um Mitternacht Schauen 7A/III, 2015. Malene Landgreen, Appearance and Disappearance, 2015, Outside - Life. Sleeping Beauties, 2002. Nils Erik Gjerdevik, Block VII, 2016. Per Kirkeby. Hansentryk, 2009. Peter Linde Busk Hurt, 2017, Mand falder (Hommage til Per Kirkeby), 2018. Rose Eken, Flower Vase With Lilies and Drumsticks, 2018. Tal R, Spiegel, 2016. Troels Wörsel, Uden titel (1, 5, 6), 2015

Værkerne af de i alt 17 danske samtidskunstnere er udvalgt med respekt for den indre arkitektur i Mærsk Tårnet. Valget af større, monumentale værker med et enkelt udtryk skal komplementere det indre rum, der er kendetegnet ved skulpturelle niveauspring og markante snoede trappeforløb, som tillader dig til flere etager ad gangen.

"Vi vil gerne udbrede kunsten til en vægtig uddannelses- og forskningsinstitution, som det sundhedsvidenskabelige fakultet er. Dertil kommer, at Mærsk Tårnet er en markør i byrummet. Vi har udvalgt 17 kunstnere til udsmykningen, herunder Marie Lund, Farshad Farzankia, Per Kirkeby, Tal R og Peter Linde Busk. Faktisk tegner udsmykningen et fint billede af kunsten i dag, og den viser samtidig, at kunst kan tilføje bygninger et særligt erkendelsesmæssigt potentiale. Billedkunsten viser os imaginære

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

landskaber, vi kan lade os inspirere af til at tænke verden på ny – og den er med til at danne os som hele mennesker,” siger Stine Høholt, bestyrelsesmedlem i Ny Carlsbergfondet.

Organiske kobberformer

På en rå betonfrise et par meter over gulvet i kantinen hænger fem kobberskulpturer af den danske kunstner Marie Lund. De fem organiske former er skabt af kobberplader, der er blevet varmebehandlet og snoet omkring egen akse. Det gyldne materiale spiller sammen med bygningens ydre kobberfacade og giver samtidig varme til de hvide borde og lamper inde i rummet. Og den blanke overflade skinner i lyset fra vinduerne og spejler det omgivende rum.

Med hver sin abstrakte form fremstår skulpturerne som små individuelle kroppe, der er gået på opdagelse. Men de skaber samtidig en fælles fortælling om en samlet gruppe af delelementer, en familie af organiske rørfomationer, der med præcision har fundet frem til den rette hylde i det industrielle rum.

Marie Lund er optaget af at lave kunst, som understøtter det rum, værkerne placeres i. Hun er uddannet og bosat i udlandet og har en international karriere bag sig med udstillinger på nogle af verdens største museer.

Nedslag i dansk samtidskunst

Udsmykningen i Mærsk Tårnet viser dansk samtidskunsts forskellige udtryk og materialer, fra maleri, silketryk, kobber og laserchromprint på plexiglas til hækket avisepapir og bøjet neon.

På nogle af de øverste etager er Per Kirkeby repræsenteret med værker, der formgiver geologiske lag. Mens det i værket af Christian Lemmerz er individet og kroppen, der er i fokus. I udsigtssalen på 15. etage, hænger et stort maleri af den dansk-iranske kunstner Farshad Farzankia, der er blevet kendt for sit farverige, figurative maleri. Derudover består udsmykningen af værker af helt centrale danske billedkunstnere, som Tal R, John Kørner, Peter Linde Busk og Malene Landgreen.

Mærsk Tårnet blev opført i 2017 med støtte fra A.P. Møller Fonden. Det 15 etager høje forskertårn er en del af Københavns Universitet, en tilbygning til Det Sundhedsvidenskabelige Fakultet på Nørrebro.

Kunst på Panum

Når du bevæger dig rundt på Panum, støder du ofte på små og store kunstværker, som bryder med bygningens betonsøjler og brunrøde mursten. De mange udsmykninger på Panum er skabt i et samarbejde mellem kunstnere, Panums udsmykningsudvalg, arkitekter, private fonde og Byggedirektoratet.

Alicja Kwade

International stjernekunst: 60 tons stenugler er ankommet til Mærsk Tårnet
Nørrebro bliver et opsigtsvækkende kunstværk rigere, når Københavns Universitet mandag d. 27. maj inviterer alle til indvielse af værket Pars Pro Toto af den internationalt anerkendte kunstner Alicja Kwade. Stenkuglerne ankommer til pladsen mellem Mærsk Tårnet og Blegdamsvej.

Mærsk Tårnet har i den seneste tid haft besøg af en stor kran og tung lastbiltrafik. Det foregår nemlig ikke i ubemærkethed, når 13 massive stengløber på en samlet vægt af næsten 60 tons skal fragtes til uden- og indendørsarealerne ved Panum på Det Sundhedsvidenskabelige Fakultet, Københavns Universitet.

Kunstværket Pars Pro Toto af den internationalt anerkendte kunstner Alicja Kwade er nu installeret og pakket ind i plastic. Mandag d. 27. maj kl. 14.00-15.00 bliver stenkuglerne dog synlige for alle, når Københavns Universitet indvier det karakteristiske værk, der bugter sig fra Blegdamsvej gennem Mærsk Tårnet og ud mod Nørre Allé.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

”Pars Pro Toto vil snart være synligt i gadebilledet og i Mærsk Tårnet og binder på den måde fakultetet fysisk sammen med resten af byen. Jeg håber, at værket udover at skabe inspiration og eftertanke også inviterer vores naboer og byens øvrige borgere og gæster til et kig ind i vores omgivelser. På den måde bliver kunsten samtidig en vigtig løftestang i arbejdet med at formidle vores viden, uddannelse og forskning”, siger dekan ved Det Sundhedsvidenskabelige Fakultet, Ulla Wewer.

De 13 stenkugler, som tilsammen udgør Pars Pro Toto, spænder fra 40 centimeter til 2,5 meter i diameter. Hver vejer de et sted mellem 92 kg og 23 tons og er skabt af materialer fra 10 lande, fordelt på tre kontinenter. Blandt andet består en af globerne af paradisgranit fra danske Bornholm, mens også andre europæiske lande samt Indien og Brasilien er repræsenteret.

Alicja Kwade har tidligere udtalt, at værkets materialer afspejler fakultetets internationale forskningsmiljø. Samtidig håber hun, at skulpturerne kan inspirere tilskuerne til at træde et skridt tilbage og se på de store linjer i tilværelsen – og huske på, at vi som mennesker stadig er små spillere i et endnu større billede.

”Vi lever på en globe, på en stor klippe, der drejer rundt. Hver dag tænker vi, at vores egne problemer er de største i verden. Men når vi tager et skridt tilbage, går det op for os, at vores problemer er små og abstrakte i det store billede.” Sådan siger den polsk-fødte kunstner Alicja Kwade om idéen til værket ‘Pars pro Toto’, som i begyndelsen af 2019 bliver opført i og omkring Mærsk Tårnet.

”Jeg er virkelig glad for værket. Det er ikke en klassisk skulptur, men det er mere legende og inkluderende, end hvis det bare var én skulptur. Fordi det er spredt ud, vil det også kunne guide folk, når de for eksempel skal til frokost eller op på kontoret. Lidt ligesom stjerner og planeter på himlen,” siger Alicja Kwade.

Værkerne tager ofte afsæt i en poetisk minimalisme og kraftfulde skulpturer og materialer, som stiller spørgsmål til videnskab og sociale konventioner. Det er også tilfældet med stengloberne, som medarbejdere, studerende og besøgende snart kan opleve i Mærsk Tårnet. ”Jeg vil gerne have, at folk sætter pris på værket. Det skal helst ikke irritere eller frustrere folk. I bedste fald skal folk få et tæt forhold til stenene og minde dem om, at vi som mennesker er små spillere i det store spil. Vi har været her i ganske få år, men planeterne, som stenene symboliserer, er hundredevis af millioner år gamle,” siger Alicja Kwade.

Alicja Kwade (f. 1979) er født i Polen og bor i dag i Berlin. Hun har igennem det seneste årti vundet global opmærksomhed og sikret sig en prominent plads på den internationale scene for samtidskunst. Hendes bemærkelsesværdige kometkarriere omfatter udstillinger på førende museer og gallerier. Heriblandt Londons Whitechapel Gallery, Berlins Hamburger Bahnhof og ved Venedig Biennalen. I Danmark har hun udstillet på blandt andet Louisiana og Charlottenborg.

Alicja Kwade blev født i 1979 i Katowice, en industriby i det daværende kommunistiske Polen, af en far, der arbejdede som kunsthistoriker og restauratør, og en mor, der var en kulturforsker og specialist i slavisk lingvistik. Hun var en dygtig kunstner fra en ung alder; hendes far afholdt tegnekonkurrencer blandt hende, hendes bror og hendes fætre, hvor prisen var et stykke tyggegummi fra den anden side af jerntæppet.

Hendes familie flygtede til Vesttyskland, da Alicja var 8 år gammel, under foregivelse af at deltage i en slægtnings bryllup i Frankrig. Fordi hård valuta ville have vækket grænsevagternes mistanke, smeltede hendes far guld og gemte det i bilens forlygter og døre, og hendes mor fyldte Alicjas tøj og hendes brors med dollarsedler. ”Hun bad os om at lade som om vi sov,” mindede kunstneren.

Hun forklarede, at hendes oplevelser på begge sider af Berlinmuren ubevidst har inspireret de spejlede eller fordoblede objekter, der ofte dukker op i hendes arbejde. I 2000, mens hun studerede ved University of the Arts i Berlin, så hun et billede fra et modemagasin af en kvinde, der lignede hende. ”Jeg

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

fotograferede billedet og sendte det til min mor som en test, og hun troede, det var mig,” sagde hun. Derefter fotograferede hun sig i samme position og arrangerede billederne, så de to figurer så på hinanden.

Kunstmaler Tønning Rasmussen. Tønning Rasmussen er født i 1936 og er oprindelig uddannet som malersvend. Som kunstner er han autodidakt. Han er maler og grafiker og har boet på Bornholm siden 1980'erne.

Fra starten var han med i kunsten, hvor det sneede: Han udstillede i Trefoldigheden i 1962 og i det innovative Mobilia i Snekkersten i 1964 sammen med Per Arnoldi og Steffen Jørgensen. Først søgte han inspiration i CoBrA-kunstens pastose, abstrakt-ekspressive kunst, men senere blev han optaget af den non-figurative, konkrete kunst à la Miro og Calder. Han udviklede sit eget, kunstneriske sprog med nogle skarpt afgrænsede figurer og farveflader, der danser rytmisk på forskellige monokrome baggrunde i et vitalt og koloristisk nøje afstemt, energifyldt maleri. Nogle af hans mest sete værker er farveudsmykningen af Panum Instituttet fra 1976 og 1982, en stor vægudsmykning til DTU fra 1986 samt fire store og farvedekorative gavlbilleder på højhuset Nygårdsparken i Brøndby, udført i 1994.

Panum udsmykningen kan ses to steder i bygningen; På den buede væg mod Lundsgaard Auditoriet (1976) og i forhallen ved Informationen (1982). Tønning Rasmussen kalder decorationen i forhallen "Det genopstandne Atlantis". Det er en hyldest til Tintin's skaber Hergé, der var en ivrig samler af hans malerier.

Allerede i forbindelse med byggeriet af Panum Instituttet indgik arkitekterne – Eva og Nils Koppel, Gert Edstrand og Erik Thyrring – et samarbejde med Tønning Rasmussen, der fik til opgave at udarbejde en farveskala til institutionen. Farverne blev anvendt til både døre, radiatorer, ventilatorer, rør, trapper, møbler og andre af bygningens detaljer, ja selv til ventilationskorstenene, som man på lang afstand kan se knejse over bygningens tag. Samarbejdet med Tønning Rasmussen blev videreført ved den første større udsmykningsopgave til Panum Instituttets hovedindgang.

Her introduceres den besøgende straks til Tønning Rasmussens koloristiske arbejde i form af en dekoration på den bræddeforskallede betonvæg. Det energifyldte maleri med de skarpt konturerede figurer og farveøer danser rytmisk hen over den hvide murs bølgende forløb og opvejer den noget bastante arkitektur. Et øje, to amøbelignende figurer, der støder snuderne mod – eller kysser – hinanden, et væsen der kunne være inspireret af en elefant med stor snabel og atter andre mærkværdige skabninger med næb eller fimrehår skaber et muntert fabulerende leben af væsner, der hele tiden undergår mutationer og metamorfoser.

Med farvemæssig lysintensitet har Rasmussen skabt et surrealistisk parallel-univers med fragmenteret organisk liv, hvor det organiske både kan bestå i noget mikroskopisk og noget astronomisk. Selvom det ved første øjekast ligner et fantasibillede, er inspirationen hentet i konkrete ting som sønnens legetøjshest eller en rumraket.

Ligesom i sine andre værker har Rasmussen brugt primtalsrækken i antallet af figurer for at give værket ekstra spænding og skævhed; en skævhed, der understreges af kunstnerens brug af 'knækkede' farver.

E.B. Itso (1977) er uddannet fra Malmø Kunstakademi i 2014. Han har udstillet på Aros og er modtager af Young Talent legat og har fået international omtale af netop hans grafiske serie med aftryk af overlevende flygtninges tøjstykker.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

E.B. Itso foretrækker at være anonym. Han blev dog landskendt i 2007, da man opdagede, at han sammen med sin svenske kunstmakker havde bygget og indrettet et komplet hjem med kogeblus, køleskab, stole, bord, billeder og hængekøjer af gamle postsække i en ventilationskakt over spor 12 på Hovedbanegården i København. I fire år havde de to undergrundskunstnere boet der hemmeligt. Netop interessen for menneskelig tilstedeværelse i byrummet er gennemgående i E.B. Itso's værker, som ofte er grænsesøgende i forhold til det offentlige rum.

Panums nyeste kunstværk er skabt af den unge stjernekunstner E.B. Itso og bevilget af Beckett Fonden. Værket udløste international omtale, da det blev vist første gang i 2016 på verdens største kunstmesse, Art Basel.

Værket består af seks indrammede tryk, som afspejler tidens flygtningestrømme og disses kamp for overlevelse. Kunstværket er nemlig lavet af bortkastet tøj, som er fundet på den Italienske ø Lampedusa, der er en destination for tusindvis af mennesker, som hvert år flygter til Europa. Tøjet repræsenterer de flygtendes fortid og håbet på en ny begyndelse.

Itso har skabt kunstværket ved at sænke det fundne tøj i dyblå maling og lave aftryk på to separate papirer. Dette kommer som en Rorschach-test til at afspejle de flygtendes psykiske rejse.

Værkerne er nu at finde ved siden af ShaBaz caféen i "hængslet", der forbinder gamle Panum og Mærsk Tårnet.

Ragnar Kjartansson (f. 1976) er født og opvokset i Reykjavik på Island, hvor han brugte en stor del af sin barndom bag scenerne i byens teater. Her instruerede hans far en lang række teaterstykker, som hans mor spillede med i. Hans værker er kendte for at trække bredt på både performance, video og maleri.

Når "Gone with the Wind" møder hverdagen: Fra skoven til bjergtoppen over arktisk snestorm og skoldhed ørken. Den islandske kunstner Ragnar Kjartansson arbejder med episke landskaber i sin nye videoinstallation **Figures in a Landscape, a time piece**. Videoen er en uge lang, og ifølge Kjartansson reflekterer den det daglige liv i Mærsk Tårnet, hvor den vises i døgndrift.

"Ideen var at lave store, episke sets med helt hverdagsagtige handlinger i centrum. En slags Gone with The Wind møder hverdagen". Sådan beskriver den islandske kunstner Ragnar Kjartansson sin videoinstallation 'Figures in a Landscape, a time piece'.

Videoinstallationen består af syv scener. En for hvert af ugens døgn. Her vandrer mennesker i kitler frem og tilbage, mødes og samtaler på en baggrund af malede naturscenarier.

"Det er ikke den type kunst, som man går hen på et galleri og ser én gang. Det er et værk, som er lavet til at leve sammen med bygningen" fortæller Ragnar Kjartansson og fortsætter: "Jeg håber, at værket kommer til at afspejle rytmen i huset – næsten som en slags ur – så man begynder at lægge mærke til de samme personer og handlinger på skærmen. For eksempel om tirsdagen, når man går til kaffepause".

Kjartansson engagerer flere kunstneriske medier gennem sin performative praksis. Hans videoinstallationer, forestillinger, tegninger og malerier inkorporerer film, musik, visuel kultur og litteraturhistorie. Kjartansson har haft soloudstillinger på Reykjavík Kunstmuseum, Barbican Center, London, Palais de Tokyo, Paris, Det Nye Museum, New York, Migros Museum of Contemporary Art,

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Zürich og BAWAG Contemporary, Wien. Kjartansson modtog i 2015 Artes Mundi's Derek Williams Trust Purchase Award og Performa's 2011 Malcolm McLaren Award.

Bjørn Nørgaard

På Panum foran Haderup Auditoriet har Bjørn Nørgaard udført tolv figurer i glaseret stentøj (1986). De står op ad betonsøjler, mens væggen mod auditoriet bag dem er en bølgedekorert gipsvæg med farvede raku-brændte elementer.

Muren er inspireret af et byzantinsk loft. Det var oprindeligt ikke meningen, at de brændte elementer skulle sættes på væggen, men Bjørn Nørgaard fandt, at væggen, efter at den var opstillet, var lidt bleg og fremstillede derfor de mange brændte objekter.

På Panum Instituttets medicinske fakultet i København står 12 allegoriske figurer lavet af Bjørn Nørgaard. De 12 figurer relaterer sig til Panum Instituttet gennem en lang række referencer til både myter, videnskab, kunst og hverdagsliv. Her er humor, her er alvor – her er liv og død.

Hvert værk består af en central figur, der omkranses af et ornament: Frugtbarhedsgudinden omkranses af børn, medicinmanden af hvide piller, en krop omkranses af detaljerede organer af skalpeller og den besøgende af blomster.

De allegoriske figurer fremstår sammensatte i deres fortælle-mæssige udsagn. Men værkerne er samtidig eksempler på, hvordan en mere traditionel modelleringsproces vinder indpas. I 1980'erne virker de, med deres ensartede granitsokler og det blanke stentøjs nedtonede farver uden store kontraster, langt mere homogene end de tidlige værker.

En helt ny udfordring ligger i det glaserede stentøjs store formater og den håndværksmæssige proces, der udfordres.

Bjørn Nørgaards syv meter lange og 12 tons tunge skulptur "**Mismatch Repair**" er en del af indgangspartiet ved Tandlægeskolen. Kæmpen blev sat op 20. december 2018. Nørgaards enorme skulptur er en fortolkning af en DNA-streng, der reparerer skader på sig selv. Den er lavet af granit, støbejern og rustfrit stål og er støbt i Xiamen i Kina, hvorefter den er fragtet til Danmark.

Bjørn Nørgaard fortæller: "Der er givet en Nobelpris for opdagelsen af DNA's evne til at regenerere sig selv – det kaldes "Mismatch repair." Jeg har i mange år været optaget af videnskabens behov for at skabe fysiske modeller af forskellige fænomener. Mennesket må have noget fysisk at forholde sig til – et billede. Mest kendt er atommodeller og alle tror, at atomet ser sådan ud, men det er dog kun et praktisk arbejdsredskab.

Den kendte DNA-model dobbeltspiralen, har med tiden antaget mere og mere komplekse former."

MERE OM BJØRN NØRGAARD

HESTEOFRINGEN Den mest omtalte happening i Danmark er sandsynligvis Bjørn Nørgaards hesteofring i 1970. På en sneklædt mark i Nordsjælland blev den aldrende hest Tulle slagtet og dissekeret, hvorefter dele af den blev fyldt på syltetøjsglas med formalin. Den rituelle slagting blev udført under toner fra violinspil og digtfremføring af Lene Adler Pedersen, mens hun bar på et kors. Indhyllet som et mytisk ritual var handlingen en transformation af den levende organisme til konkret

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

materiale, der blev fastholdt i form af konserveringen. Happeningen gav anledning til en meget oprørt debat og blev hurtigt politisk.

EKS-SKOLEN Denne form for undersøgelse af materialet var en efterfølger til flere af sådanne eksperimenter, som Bjørn Nørgaard udførte på Eks-Skolen. Skolen blev dannet som et alternativ til Kunstakademiet, fordi man mente, at undervisningen ikke holdt trit med udviklingen. På Eks-Skolen fokuserede man mere på processen end på produktet.

Bjørn Nørgaard ville egentlig have været tegner og maler, men han droppede det hurtigt til fordel for skulpturen. For at finde frem til et skulpturelt formsprog, der var helt hans eget, gav han sig til at undersøge og afprøve materialerne. Det foregik blandt andet ved Skulpturel Demonstration i 1966. Her blev fødderne indstøbt i gips, hvorefter han trampede rundt med dem for at afprøve, hvordan kontakten mellem rum og krop fornemmedes. Happeningen blev overværet af blandt andre Joseph Beuys, den tyske professor og performancekunstner, der fandt Bjørn Nørgaards fremgangsmåde interessant og inviterede ham til Düsseldorf, hvor han medvirkede i en af Beuys' aktioner.

Happeningen som udtryksform blev en væsentlig del af Bjørn Nørgaards kunst i 1960'erne og 1970'erne. At man vælger at udtrykke sig på denne måde kunne skyldes, at man opfattede andre gængse kunstformer som værende udtømt for muligheder. Derudover kunne man med happeningen skabe et rum, hvor kunstnerne kunne mødes på tværs af deres genre og skabe i fællesskab. Bjørn Nørgaard holder stadig fast i happeningen eller aktionen som kunstform.

TABLEAUER Uden at blive formelt opløst, så ophørte arbejdsfællesskabet for Eks-Skolen i løbet af 1970'erne. Bjørn Nørgaard fortsatte sit kunstneriske arbejde alene eller sammen med kunstnere som Lene Adler Pedersen, Per Kirkeby og Ursula Reuter Christiansen. I denne periode begyndte han i højere grad at bruge vores kunst- og kulturhistorie som materiale. Historien blev det stof, som Bjørn Nørgaards værker blev skabt af, og som han brugte til at diskutere nutiden med. Han skabte en lang række skulpturelle installationer eller tableauer, hvor Marat – hvem var Corday (1976), var en af dem. Værket findes på HEART.

I disse tableauer blev citater fra historien, historiske figurer og motiver blandet med elementer fra det personlige og samtidens erfaringsrum. Uden at værkerne skal betragtes som historicistiske, så er de en erkendelse af, at vores kunst kommer af tidligere tiders kunst. Kunst- og kulturhistorien er en stor database med emner, figurer, symboler og udtryk.

Bjørn Nørgaard selv kalder det for "genbrugsklassicisme".

UDSMYKNINGER I 1979 fik Bjørn Nørgaard det første af en lang række af tilbud om at skabe offentlige udsmykninger. Den første var til Gladsaxe Bibliotek, der blandt andet fik en stor, keramisk hule placeret i forhallen. Udsmykningen er en kommentar til stedets arkitektur, og samtidig en henvisning til biblioteket som stedet for fortællinger, ny viden, kulturel arv og fantasi. **Herefter fulgte en udsmykning af Panum Instituttet, hvor Bjørn Nørgaard igen gjorde brug af keramikken. Her skabte han 12 store figurer i keramik, som Bjørn Nørgaard har kaldt for allegoriske figurer. De har referencer til instituttets arbejde, motiver fra anatomen og træk fra den oprindelige sydamerikanske kunst.**

De nævnte er blot de første af mange udsmykninger rundt omkring i landet, og som vel med rette kan siges at kulminere i opgaven med gobelinerne til Dronningen. Det tog Bjørn Nørgaard 12 år at udfærdige kartonerne, der var de skitser, gobelinerne blev vævet efter. I gobelinerne skildres de

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

begivenheder og personer, der har præget Danmarks historie igennem tusind år, og fortællingerne krydres med symboler og ornamentik.

Ophængningen i Riddersalen på Christiansborg er logisk, men ikke kronologisk. Det er op til den enkelte selv at samle historien, som man vil.

KIRKEKUNST I de senere år er Bjørn Nørgaard også blevet bedt om at lave en række udsmykninger til kirker og har også illustreret en udgave af Biblen, genfortalt af Anna Sophie Seidelin.

Det er ikke nyt for ham at beskæftige sig med bibelske motiver. Lige siden 1960'erne har der været religiøse motiver at finde i hans kunst. Og på samme måde som han samler fra verdenshistoriens skatkammer, så tager han elementer fra alverdens religioner. Selv er han ikke troende, for han anser det for umuligt for det moderne menneske. Men han opfatter den kristne tro som en stor og smuk tanke, og anser kirken for en væsentlig del af den vestlige kultur og tankegang. Derfor er han i stand til at skabe kunst til kirkens rum.

PLATFORM FOR DISKUSSION Sideløbende med de mange udsmykningsopgaver laver Bjørn Nørgaard også sin egen kunst. Han har skabt en del større og mindre keramiske værker, en del med udgangspunkt i figurer fra den nordiske mytologi. Han har ligeledes skabt skulpturer, vægrelieffer og grafik. Derudover fortsætter han med at lave sine materialeundersøgelser, som han påbegyndte på Eks-Skolen.

Til verdensudstillingen EXPO i Hannover i 2000 skabte Bjørn Nørgaard skulpturgruppen Det Genmodificerede Paradis. Temaet for udstillingen var "Mennesket, natur og teknik", og det gav Bjørn Nørgaard lejlighed til at diskutere emner som gensplejsningens fordele og ulemper. Således fik han igen med sin kunst skabt en platform for diskussion. Det er fælles for hans meget alsidige evne, at han altid har formået at være debatskabende og nogle gange provokerende. Dog er provokationen ikke et mål i sig selv. Det skyldes, at han er en samfundsbevidst kunstner, der ønsker en dialog med omgivelserne. Midlet til dialogen kan være grænseoverskridende.

Jørgen Haugen Sørensen På Panum i en af de små gårdhaver findes en skulptur "That's Why They Call Them Dogs" med hundehvalpe i vildt slagsmål. Haugen Sørensens kommentar til det vilde hundeslagsmål var: "I vore dage er der ingen man kan holde med". I forbindelse med afsløring af skulpturen læste digteren Morten Søndergaard sit digt: "Selvportræt som hund". Digtet er gengivet på en plade i vandrehallen ud for skulpturen.

Morten Søndergaard, Selvportræt som hund:

Du så mig første gang på Via dei Sepolcri i Pompeji, liggende i støvet, snuden tør og varm, i en sø af snavset skum fra lilla gummer, på ryggen med fægtende poter, inde i skyggen for at dø, dø som en, krepere som en, først bagefter kom askeregn og gipsaftryk, søn af en, disse spasmer, det du gruer for, ravende letfodet med fråden flagrende fra den riflede gane, hjørnetænder flænger din ryg, knuser dine kødben, i løb mod pigtråd, over landminer, halser jeg, slider jeg, bider jeg snoren i stykker, forfølger dig, vågner jeg, søn af en, dejsler jeg om med blodig pels i en kloak, på gaden med afføring fra artsfæller, fire ben strækker ud i det snerrende vildnis, min gabende mund, halsende, tungen rytmisk pulserende, nakkeskindet flået op, altid på farten, på færten, susende, snusende i alt det som ikke kan ses, din angst og røvhullets duftende sprog, videre over gule prismærker i snebunker, med pighalsbåndet strammende, krybende, hylende, hvor er jeg henne, hvordan gik det til, lallende frem og tilbage over samfundets trådløse grænse, opretholder den, udgør den, skaber den, din bedste ven, din værste fjende, pisser af, letter ben, tømmer tarme, søn af en, og det jeg vil sige drukner i krybende

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

tiggen foran bordben, og døråbninger, denne sult, denne flugt med indvoldene slaskende, søn af en, slider mig fremad, parrer mig med kaos, holder det i gang, vælter videre ind i et dyrisk lys, giv mig et navn og jeg lyster det logrende, smaskende fra min evighed af hundekiks, gi pote, gi hals, kom nu videre, kender ikke mine egne kræfter, proportioner, kender ikke min plads, min herres navn, hvor er jeg, hvem er jeg, stor eller lille, hyler jeg mens jeg bider nakken over på rotter, og genkender dig ikke, men dræber dig forvirret, logrende, æder min mad af den beskidte skål et sted i det infame, i den klistrende regn ryster jeg mig dyngvåd, gumler jeg min mundkurv, lopper mig, bider dig, den hånd der, søn af en, alt det du ikke forstår, styrter jeg om med sitrende muskler, gisper og galper, løber jeg, bjæffer jeg videre ind i din rodede søvn, giv mig lidt vand, giv mig lidt mad, lidt varme, piskende med karabinhagen forrest, for færgemanden fløjter, det er tid til afgang, en sidste runde, en sidste aftentur, slæber mig hen til mit hul, gnaskende, gumlende, trampende rundt i dine drømmes våde cement.

Jørgen Haugen Sørensen (født 3. oktober 1934 i København) er en af Danmarks mest betydningsfulde nulevende billedhuggere. Jørgen Haugen Sørensen har siden sin ungdom opholdt sig og arbejdet i udlandet. I 1960'erne i Paris, siden Verona og fra 1971 mest i Pietrasanta i Toscana, Italien. Siden 1982 har han været på finansloven.

Har modtaget Eckersberg Medaillen i 1969 og Thorvaldsen Medaillen i 1979, Ny Carlsbergfondets romerstipendium, Statens Kunstfonds 3-årige stipendium, Statens Kunstfonds livsvarige ydelse, Anne Marie Carl Nielsen, Premio Fratelli Roselli – "Pietrasanta e la Versilia nel mondo" 2016.

Jørgen Haugen Sørensen er medlem af kunstnersammenslutningerne Decembristerne og Grønningen samt Veksølund, Udstillingssted for Skulptur fra 1978-2010.

Han voksede op under 2. Verdenskrig, og hans tidlige barndomsår var derfor præget af krigens frygt. Forældrene blev skilt, og Jørgen og hans bror Arne Haugen Sørensen blev boende hos moderen, Dagny, på Amager. Jørgen og broderen Arne blev ofte holdt inden døre og blev sat til at tegne og male. Jørgen Haugen Sørensen begyndte som 15-årig i lære som gips- og pottemager i København. Allerede her viste han en enestående evne til at forme, men han fortsatte sine studier på egen hånd. Som 19-årig udstillede han i 1953 tre skulpturer på Charlottenborg i København.

Jørgen Haugen Sørensen er især kendt for sine ekspressive dyre- og menneskefremstillinger, som for eksempel hans tidlige slagterscener. I løbet af 1960'erne arbejdede Jørgen Haugen Sørensen i Paris og Italien, hvor han blev inspireret af den politiske og oprørske situation, som kendetegnede perioden. Her arbejdede han blandt andet med film.

Efter at have besøgt flere bronzeværksteder og marmorbrud i Italien begyndte Haugen Sørensen at arbejde med sten i et geometrisk formsprog. Det ekspressive udtryk bliver dog vedvarende i Haugen Sørensens kunst, samtidig med at han udvikler flere monumentale skulpturer.

Jørgen Haugen Sørensen har lavet flere udsmykningsopgaver over hele verden, blandt andet Huset der Regner på Sankt Hans Torv på Nørrebro i København.

Senest har Jørgen Haugen Sørensen udsmykket Københavns Domhus med værket Justitio og Vidnerne. Værket består af fem dramatiske relieffer, som står i kontrast til domhusets harmoniske arkitektur.

Marie Lund (1974) Hun er én af dansk samtidskunsts mest talentfulde billedhuggere. Og hun er kendt internationalt, hvor hun har en imponerende række udstillinger bag sig. I sine værker

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

undersøger Marie Lund skulpturens grundlæggende væsen: hvad er en skulptur? Hvad er form? Og hvilken betydning har materialet for skulpturen?

Umiddelbart ser værkerne ud som abstrakte genstande i rummet. Men ved nærmere eftersyn opdager man, at Marie Lunds værker rummer mange referencer til naturen og mennesket. Og værkerne minder om bælg, skaller eller muslinger, der er forstørret op til kropsstørrelse. Derved kommer de til at minde om skjolde eller hylstre. Eller om beholdere, som når vi laver en skål med hænderne, hvis vi vil drikke vand fra en kilde eller en bæk. Skulpturerne kan altså både forstås som funktion og som metafor for overlejringer mellem naturens og kroppens former.

Skulpturerne er banket ud i store plader af kobber. Men Marie Lund arbejder også i træ, sæbesten, travertin og beton. Også ting vi kender fra dagligdagen, som CD-skiver, pærer, dørhåndtag og andre brugsting, indgår i værkerne.

Marie Lunds værker er gådefulde. De er både tømt for liv og samtidigt vidner de om levet liv. De har tydelige træk tilfælles med klassiske, arkaiske skulpturer, men refererer samtidigt til vor tids tingskultur. Og endeligt påpeger de skulpturelle grundproblematikker som overfladspænding, afvekslingen mellem konkavt og konvekst, støbning og bearbejdning, tyngde og lethed, abstraktion og figuration, repræsentation og materialitet, tradition og fornyelse.

Marie Lund har allerede en imponerende række af udstillinger bag sig, dog især internationalt, hvor hun er blevet vist på en række fremtrædende institutioner. Udstillingen på Holstebro Kunstmuseum bliver hendes første soloudstilling på et dansk kunstmuseum. Marie Lund har høstet stor ros og hæder for sit virke, og hun blev i 2016 tildelt Astrid Noacks Legat.

På en rå betonfrise et par meter over gulvet i Mærsk Tårnets kantine hænger fem kobberskulpturer. De fem organiske værker er skabt af kobberplader, der er blevet varmebehandlet og snoet omkring egen akse til små beholdere i varierende former. Den danske kunstner Marie Lund er optaget af at lave kunst, som understøtter det rum, den placeres i, og hendes udsmykning til Mærsk Tårnet er ingen undtagelse.'

Carl Henning Pedersen (23. september 1913 i København – 20. februar 2007) er én af landets største maleriske begavelser. I knap syvårtier har han med usvækket energi skabt det ene kunstværk efter det andet.

Undrer man sig over, hvad der driver værket, kan det med kunstnerens egne ord sammenfattes som "glæden ved at sætte en farve ved siden af en anden farve". Den glæde har han bevaret gennem alle årene, og den stråler os stadig i møde fra de mange billeder, der let og ubesværet glider fra hans hånd. Carl-Henning Pedersen er ikke uden grund blevet karakteriseret som eventyrets maler, hans billedverden er befolket med væsener, der synes at være af en anden verden - magiske og fortryllende. De svævende figurer og den blå farveskala er blevet hans varemærke og det karakteristiske ekspressive, fabulerende og poetiske billedsprog er kendt og elsket af et stort publikum.

Historien om, hvordan Carl-Henning Pedersen blev maler, er mindst lige så eventyrlig som de billeder, han maler. Da han kommer til verden den 23. september 1913 i København, er der intet der tyder på, at han skal blive en betydelig billedkunstner. Hans fader er jord- og betonarbejder, og moderen arbejder som rengøringskone. Hjemmet er fattigt, og i perioder med arbejdsløshed er familien henvist

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

til husvildebarakker. Moderen dør, da Carl-Henning Pedersen er 10 år, og han lærer meget tidligt at klare sig selv.

Som ung arbejder han som mælkeassistent og engagerer sig samtidig i kommunistisk ungdomsarbejde. I det kommunistiske miljø hører han om den Internationale Højskole i Helsingør. Han søger om optagelse i 1933 og møder her den unge Else Alfelt (1910-1974), der er levende optaget af maleriet og på det tidspunkt allerede har malet i 10 år. De danner hurtigt par, og det er frem for alt Else Alfelts fortjeneste, at Carl-Henning Pedersen bliver introduceret til den moderne billedkunst. Han ser sine første abstrakte billeder på Højskolen og studerer billedkunst på biblioteket. Fascinationen fører sluttelig til, at han selv begynder at male. Det er i 1935, han er blevet gift med Else, og de har lejet et lille atelier. Allerede året efter bliver fire af hans abstrakte værker optaget på Kunstnernes Efterårsudstilling. Mødet med Else Alfelt er afgørende for den retning Carl-Henning Pedersens liv tager, han havde ganske vist tidligere overvejet at blive arkitekt eller komponist, men det er i billedkunsten, han finder sin bestemmelse.

Som Mikael Wivel skriver i sin bog om Carl-Henning Pedersen, kan det godt være, at det mere eller mindre var en tilfældighed, der gjorde ham til maler, "men da han først havde taget sin beslutning set Lyset, så at sige var der ikke længere noget, der blev overladt til tilfældighederne. Allerede i 1938 havde han fundet sin form og sin bestemmelse, og den billedverden, han fra da af begav sig ind i, har været hans lige siden. Han er ikke veget en tomme, men har tværtimod uddybet, videreudviklet og beriget sin oprindelige vision." (MW, s. 11)

I Carl-Henning Pedersens optik er mennesket grundlæggende et skabende væsen. Alle kulturer skaber et udtryk for det liv, de lever, og det er i dette udtryk, vor menneskelighed kommer tydeligst frem. I en tekst fra udstillingskataloget til Kunstnernes Efterårsudstilling, 1948 skriver Carl-Henning Pedersen under overskriften "At være spontan" følgende opfordring til sine kollegaer: "Vær spontan, så alt hvad der er i dig, kommer frem i billedet. Forstår du at handle ud fra fantasiens skabende evne - forstår du også, at kunst ikke kan skabes gennem bevidste konstruktioner. Vil du ha' det levende frem, som er i dig, må du skabe ud fra dine inderste bevæggrunde". (MW, s. 107)

Det spontane maleri bliver til i det øjeblik penslen sættes på lærredet. Billedet må følge sin egen indre logik, sin egen tilbliven. Ved en overfladisk betragtning synes det uafhængigt af den ydre verden, fordi kunstneren ikke søger at afbilde det set, men derimod det oplevede: "Al Ægte kunst kommer fra menneskets sind", skriver Carl-Henning Pedersen. "Sindet omformer de oplevelser, vi henter i naturens verden, i vor egen verden. Livet strømmer ustandseligt og ophober sine oplevelser." (Citeret fra MW, s. 106).

Carl-Henning Pedersens ekspressive og spontane maleri er rundet af det moderne abstrakte maleri - men ingenlunde forestillingsløst. Den billedverden, som han har dyrket fra første færd, er karakteriseret ved at rumme en række figurer som sammensættes i stadig nye konstellationer: fugle, sole, heste, skibe.

Vandets Fuglehest, 1938 er ganske karakteristisk for Carl-Henning Pedersens motivkreds, hvor fuglen spiller en helt afgørende rolle. Ikke alene som et dekorativt element, men som "symbol på selve inspirationen, på tankens flugt og på livets lette lykke (MW, s. 96). Han har allerede få år efter debuten fundet frem til en fast motivkreds, der foruden fuglen omfatter hesten, solen, skibet, og som Wivel skriver: "Symbolikken synes at være klar nok: Solen står for det livgivende princip, og fugle og heste og skibe for fremdrift og frihed.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Fuglen letter og flyver gennem luften; der er intet, der binder den. Den er tankens og inspirationens inkarnation. Hesten har alle dage og hos alle de folkeslag, der har kendt den, stået for styrke, dynamik og utøjlet seksualitet, den er kraftens, handlingens og forplantningens inkarnation. Og skibet med sine sejl styrer ud over havet mod fjerne kyster og fremmede lande, det er mulighedernes og overlevelsens inkarnation. Symbolerne er således ikke tilfældigt valgte, men nøje overvejede og skal ses som udtryk for en stærk drift mod frihed hos maleren selv. Denne drift er også nedlagt i de mennesker, han maler, og i de huse de bebor. Fælles for dem er en higen efter vægtløshed og svævende eksistens. Det trækker opefter i dem, og enkelte af dem har allerede sluppet jordforbindelsen for at give sig det kosmiske i vold. Der er ingen vej tilbage." (MW, s. 96)

Indtil Else Alfelts død i 1974 lever parret tæt sammen i et inspirerende livs- og arbejdsfællesskab. Men Carl-Henning Pedersen er også at finde i de grupperinger, der i årene før anden verdenskrig lancerer den moderne, abstrakte kunst i Danmark. Carl-Henning Pedersen deltog aktivt i Liniens aktiviteter - en sammenslutning af kunstnere, der i årene 1934-39 udgav et toneangivende kunstdidsskrift og præsenterede den moderne abstrakte malerkunst på en række udstillinger. Da Linien gik ind, meldte han sig i 1942 i Høstudstillingens rækker og bidrog med en række artikler og tegninger til sammenslutningens blad, Helhesten.

Helhesten gav et kalejdoskopisk billede af de emner, som den moderne abstrakte kunst lod sig inspirere af. Det var naturligvis samtidens internationale kunstnere, Klee, Picasso og Kandinsky, men i lige så høj grad det, der lidt misforstået betegnes som 'primitiv' kunst: afrikanske skulpturer og masker, skandinaviske helleristninger, buddhistiske skulpturer, grønlandske dansemasker, forhistoriske og etnografiske genstande fra fjerne lande og tider. Dertil kommer psykoanalysen, børnetegninger og den folkelige kunst - alt hvad der gik bagom den klassiske kunsts akademiske, tillærte udtryk og beskæftigede sig med det oprindeligt billeddannende, det umiddelbare, det uspolerede.

Inden anden verdenskrig lukkede grænserne i Europa, nåede Carl-Henning Pedersen at foretage en mindre dannelsesrejse til Paris, hvor han opsøgte nogle af de værker, han havde set reproduceret i bøger. Det fortæller en del om Carl-Henning Pedersens viljestyrke og engagement, at han drog af sted til fods og med ganske få penge på lommen. På vejen tilbage gik turen gennem det krigserklærede Tyskland, hvor nazisterne under titlen "Entartete Kunst" udstillede bl.a. ekspressionistiske malerier, som de fandt skadelige og degenererede. Mange af disse værker blev siden brændt i Berlin, og uvurderlige kunstskatte gik tabt. Rejsen bestyrkede dog Carl-Henning Pedersen i hans egne bestræbelser, og han vendte hjem til et Danmark, der i krigsårene lukkede sig om sig selv og afskar kunstnerne fra den internationale kunstscene. Det sætter dog ingenlunde en stopper for aktiviteten, men farveskalaen ændres og krigens rædsler er direkte nærværende i en række malerier fra første halvdel af 40'erne.

Ole Sarvig har beskrevet denne periodes billeder som "visioner af en forladt måneklode eller en havbund med mærkelige tilbageblevne slotsagtige byer, fuglelignende skikkelser og gigantiske fosteragtige væsener." (Præsten i sit Tempel, 1950).

Bragte krigen mørke, bringer befrielsen til gengæld lys og optimisme ind i maleriet. Efterkrigsårene åbner for en lysere palet, der fortrinsvis består af gult og blå. I 1950 markerer Carl-Henning Pedersen sig nationalt med en retrospektiv udstilling i Den Frie Udstillingsbygning, og internationalt er han med i Cobra, da bevægelsen med Asger Jorn i spidsen dannes i 1948. Bevægelsen eksisterede kun tre år, før den sprængtes. Men det var tre år, der satte spor. Carl-Henning Pedersens vision om, at kunstens

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

udspring ikke er akademisk og tillært, men spontant og individuelt, fandt genklang blandt de øvrige Cobra-kunstnere.

Carl-Henning Pedersens udstiller ofte op igennem 1950'erne, og han konsoliderer i disse år sin position som en af Danmarks førende kunstnere. I 1950 modtager han Eckersbergs Medalje og i 1958 Guggenheimprisen for et af sine legendebilleder, Mennesket og havet, der blev vist i New York. Det internationale gennembrud kommer i 1962, hvor han er Danmarks officielle repræsentant på Biennalen i Venedig. Året efter hædres han med Thorvaldsens Medalje. I takt med anerkendelsen øges rejseaktiviteten, og han har gennem sit lange kunstnerliv arbejdet i bl.a. Grækenland, Italien, Schweiz, Norge, Island, Frankrig, Tyskland og USA, samt Tyrkiet, Indien, Nepal, Tunis, Marokko, Ægypten, Israel, Kina, Martinique, Peru, Bali og Guadeloupe.

På rejserne males der også, men i mindre formater og med akvarel, pastel- og oliekridt samt tusch som de fortrukne materialer. I disse medier har han rendyrket en teknik som er ganske formidabel. Oliekridtet mestrer han som ingen anden kunstner.

1950'erne og 60'erne er ikke blot karakteriseret ved stor rejse- og udstillingsaktivitet, det er også en periode, hvor kunstneren udvider sit formsprog og eksperimenterer med helt nye materialer og udtryksformer. I 1954 flytter han og Else Alfelt til en større lejlighed på Esplanaden, hvor pladsforholdene giver mulighed for at male i større formater. Helt bogstaveligt maler han en serie billeder, der i størrelse netop svarer til gulvarealet i stuen! Det drejer sig om legendebillederne, der hver især består af 4 lærreder på 2,4 x 1 m. Lærrederne blev rullet ud på gulvet, og så gik han rundt på dem med bare fødder og malede!

Fra 1960erne stammer også en række malerier, hvor farven er tonet ned til et næsten monokromt udtryk i sort-hvide toner eller i en gul-hvid farveskala, 'pointilistiske' billeder, hvor malingen mures op i små korte strøg, intense lærreder med malingen stænket ind over fladen samt en række mindre bronzefigurer, der hører til kunstnerens forholdsvis sjældne 3-dimensionale arbejder.

Guggenheimprisen blev fulgt af et kontant beløb, der i slutningen af 1950'erne resulterede i, at Carl-Henning Pedersen og Else Alfelt kunne købe et hus ved Bovbjerg med udsigt over havet. De indretter her et stort atelier, der i 60'erne danner rammen om deres kunstneriske udfoldelser, frem for alt de store mosaikudsmykninger. I denne periode arbejdede de begge med monumentale udsmykningsopgaver - Carl-Henning Pedersen med mosaikken Kosmisk Hav til H.C. Ørsted Institutet i København og Else Alfelt med mosaikken Kloder i gyldent rum til Th. Langs Seminarium i Silkeborg.

Udsmykningsopgaverne er først og fremmest karakteriseret ved deres enorme formater og arbejdskrævende proces. Til H.C. Ørsted Institutet udformer han i perioden 1961-65 en overdådig mosaik. Alene formatet på 13 x 2,5 m stiller nye krav til arbejdsprocessen, det spontane og hurtige må vige pladsen for det strukturerede og langsommelige. Trods disse

begrænsninger - eller måske snarere udfordringer - formår Carl-Henning Pedersen at overføre det bedste fra sin billedverden til det nye medie - og med Kosmisk Hav viser han et mesterligt greb om stoffet.

Kosmisk Hav fuldendes i 1965, og allerede året efter påbegynder han en ny monumental udsmykning - den, der siden er blevet kaldt for Europas største keramiske udsmykning. Fabrikant og kunstsamler Aage Damgaard 'hyrer' Carl-Henning Pedersen til at udsmykke sin nye skjortefabrik, Angligården i Birk ved Herning. I den indre, cirkelformede gård udfører Carl-Henning Pedersen den første i rækken af

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

store keramiske dekorationer. Formatet er på 1000 m² og dekorationen består af 15 billeder adskilte af ornamentale bånd. I modsætning til Kosmisk Havs abstrakte udtryk er det de velkendte figurationer: fugle, himmelheste, stjernesole og gudelignende væsner, der befolker væggene.

Angligården blev Carl-Henning Pedersens første møde med Herning, men bestemt ikke det sidste. Den gode kontakt til Aage Damgaard førte ad kringlede veje til oprettelsen af Carl-Henning Pedersen og Else Alfelts Museum i 1976 - side om side med Angligården, der nu rummer Herning Kunstmuseum. Forinden har kunstneren gennem flere år forhandlet med Københavns kommune, der gerne ville modtage en større samling af Carl-Henning Pedersens værker kvit og frit, men tøvede med at ville skabe et egentligt museum til samlingen. Da Carl-Henning Pedersen efter flere års forhandlinger mister tålmodigheden og trækker sit tilbud tilbage, er Herning ikke sen til at melde sig på banen. Det er i starten af 1970'erne og da Else Alfelt dør i 1974 ændres planerne, således at museet i dag også rummer en større samling af Else Alfelts værker - og museet bærer begge kunstneres navne.

Museets oprindelige cirkulære bygning og den pyramideformede bygning, der kom til i 1993, er som den indre gård dekoreret med keramiske fliser. Museet danner sammen med Herning Kunstmuseums runde bygning og skulpturparken samt de geometriske haver et usædvanligt arkitektonisk anlæg, der i 2003 suppleres med en 12 m høj obelisk, på hvis sider Carl-Henning Pedersen har udført endnu en keramisk udsmykning. Det er ikke mindst Birkområdets og museernes fornemme samlinger, der har givet Herning status som årets by i 2003, en by med højt til loftet og plads til kunsten. Carl-Henning Pedersen har en ikke ringe andel i denne udnævnelse, og det er fuldt fortjent, at han bærer titlen som byens æresborger.

Æresborger bliver han næppe i Ribe, skønt han der har udført en af moderne kunsts største udsmykningsopgaver. Udsmykningsprogrammet til Ribe Domkirke, der består af kalkmalerier, glasmalerier og mosaikker, er en sjælden stor opgave at få som moderne kunstner. At Statens Kunstfond lod valget falde på Carl-Henning Pedersen kan forekomme naturligt taget hans erfaring med udsmykning i betragtning, men også kontroversielt, når man medtænker hans afstandtagen til trosspørgsmålet i kristen forstand. Og kontroversielt var det. Da det i 1982 blev kendt, at Carl-Henning Pedersen skulle forestå udsmykningen, mødte han en flodbølge af kritik fra såvel fagfolk som fra menigmand. Kritikken ulmede i løbet af de 5 år kunstneren arbejdede på projektet og den brød ud i lys lue, da offentligheden kunne besigtige det færdige værk. Man fandt udsmykningen for lidt belærende og opbyggelig, for dekorativ og substansløs - ja vel egentlig for ukristen. Kritikken handler nok så meget om den moderne kunsts anvendelighed som kirkekunst, som om Carl-Henning Pedersens konkrete udsmykning. At han også selv oplevede projektet som problematisk antydes dog i dagbogen, hvor han undervejs i forløbet skriver: "Kirkemaler bliver jeg nu ikke!" - og han har da heller ikke siden givet sig i kast med lignende opgaver.

Da Else Alfelt dør i 1974, er det ikke blot et farvel til den elskede livsledsager, men også til Carl-Henning Pedersens nærmeste kritiker og arbejdskollega. De fik 40 år sammen og Carl-Henning Pedersen har næppe kunnet forvente at opleve endnu et langt og inspirerende parløb med en kvinde. Men skæbnen ville det anderledes. I 1975 møder han under et ophold i Jerusalem den norske kunstner og arkitekt Sidsel Ramson. Få år efter gifter de sig og mødet med Sidsel Ramson markerer et vendepunkt i hans liv, malerierne er i 80'erne og 90'erne blevet stadig friere og mere glødende i farven. Parrets faste base har gennem mange år været deres pragtfulde landsted i Molesmes, Frankrig. Her befinder kunstneren sig i sit rette element, tæt på himmelhvælvet og magien: Jeg maler måske ikke landskaber, men så himlen. Og for at gøre det, må man opholde sig under himlen, følge himlens skiftende lys, føle det magiske ved at opholde sig på denne jordklode under himlen, og lade

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

sin fantasi udfolde sig i himmelrummet, - hvor skulle ellers "Den blå fugl" flyve eller "Den vingede hest"? (Carl-Henning Pedersen: Himlens Port, 1985).

I et udstillingskatalog (Sophienholm, 1970) filosoferer Carl-Henning Pedersen over kunstens betydning. Han skriver: "Tid er det eneste, vi ikke har nok af. Tiden tabes, men gennem kunstens værker erobres den tilbage, kunsten holder os levende". En mere passende hyldest til den 90-årige kunstner kan man næppe finde.

Claus Havemann. Cyklen. 1975 fordybte sig med fotografisk nøjagtighed i den synlige virkelighed i sine nyrealistiske billeder fra de tidlige 1970'ere. Ofte gengav han blot nogle enkelte ting fra omgivelserne på baggrund af en tom væg. Hans inspiration kom fra malere som Richard Estes og Malcolm Morley. Men i 1977 opdagede han lyset og farverne i naturen på den lille ø Sherkin i Atlanterhavet, og han begyndte nu at arbejde med ren farve. Med udgangspunkt i naturindtryk udførte han en række kompositioner med farvestriber, som han udstillede første gang i 1983. Lige siden har han været abstrakt. Han har lagt den naturinspirede farve bag sig, og bruger nu farven som et rent meditativt element. I hans kompositioner skæres alt overflødig væk, og tilbage bliver ren rytme og energi, dannet af en spænding mellem grundlæggende modsætninger.

Kristian Dahlgard. The Beatles, 1997 Silhuetskulpturen - For at opløse den skulpturelle tyngde, begyndte jeg først i halvfemserne at arbejde med "hullet" som gennemgående tema, altså fravær af masse som det skulpturelle omdrejningspunkt og paradoks. Her er et givent materiale gennemhullet med omridset af min silhuet, akkurat som når Anders And render igennem en mur. Først i halvfemserne, da jeg begyndte at arbejde med mine silhuetter, var kroppen fraværende i skulpturel sammenhæng. Og ved at bruge omridset af min egen krop får jeg både sat fokus på kroppen, fortællingen, og skabt en skulptur hvor det skulpturelt essentielle, nemlig omridset af manden, er fraværende. Tilbage er kun et tilfældigt materiale, som paradoksalt og på trods bringer mindelser om noget figurativt skulpturelt.

Nordfløjen Rigshospitalet:

Kunst i Nordfløjen Kunsten har altid haft en særlig plads på Rigshospitalet. Den fylder rummet, inspirerer os og tilføjer en unik, æstetisk dimension, der giver rum for adspredelse under ethvert ophold. Det gælder også for Rigshospitalets nye Nordfløj.

Den moderne hospitalsbygning, der vender ud mod Fælledparken, og er opført, hvor de gamle røde bygninger fra det oprindelige Rigshospital fra 1910 tidligere stod, er ramme om fem imponerende kunstværker. Værkerne, der repræsenterer vidt forskellige kunstneriske stilarter, giver god plads til individuelle fortolkninger og oplevelser. De fungerer som signifikante pejlemærker at orientere sig mod, når man færdes på hospitalet – uanset om man er patient, pårørende eller midt i en travl hverdag som medarbejder.

Nordfløjen er Rigshospitalets 65.200 m² nye store behandlingsbygning, hvor helende arkitektur, kunst og moderne rammer understøtter arbejdsgange og behandlingsforløb. Nordfløjen huser cirka 2000 medarbejdere og byder på nye og gode forhold for patienter og pårørende med enestuer, støjbegrænsende akustik, lokaler fyldt med dagslys samt inspirerende kunstværker, der giver bygningen identitet, varme, ro og atmosfære, og skaber et sanseligt frirum i kliniske omgivelser.

Malene Landgreen 'Passage' er et intenst visuelt, rumligt og farverigt vægmaleri, der i samspil med arkitekturen og lysætningen står frem i alle døgnets timer. Vægmaleriet kan overordnet betragtes som en

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

samlet komposition, der både horisontalt og vertikalt definerer rummet med farve, volumen, bevægelse og form, og skaber sammenhænge til resten af hospitalets farvesatte dele.

Værket er 40 meter højt i 7 og 10 meters bredde. Malene Landgreen er en dansk billedkunstner født i København i 1962. Hun er uddannet på kunstakademier i Budapest og København i perioden 1984- 1994. Malene Landgreen arbejder med udforskning af rum, flade og lys, hvor sammensætning af farver i geometriske former går igen og skaber flertydige rum i værkerne. Malene Landgreen beskæftiger sig ofte med in-situ projekter i form af store udsmykninger i det offentlige rum.

Kirsten Ortwed. Med skulpturen 'Reflektor' skabes et reflekterende rum, der afspejler diversitet og det symbiotiske mellem menneske og institution. Det udtrykkes gennem skulpturens to dele, hvor den ene med sine kraftige bølgede former repræsenterer institutionen over for det multikulturelle menneske. Skulpturens placering peger således på adskillelsen mellem institution og individ, men samtidig også en gensidig afhængighed og samhørighed.

Også sagt således... Reflektor

Ved den nye nordfløj på Rigshospitalet – på hjørnet af Frederik V's Vej og Blegdamsvej står skulpturen Reflektor. Det er en skulptur i to dele lavet af stål. Den ene del er en ganske almindelig mand der kommer gående med en taske i hånden. Han er lavet helt naturalistisk.

Den anden del af skulpturen er en abstrakt figur der godt kan minde om en eksplosion eller om et dyr eller... Mange tolkninger er mulige. For mig minder det om de øjeblikke – og de kommer heldigvis stadig engang i mellem – hvor man står overfor et kunstværk der bare sparker benene væk under én. Sådan kan manden med tasken have det – og sådan havde jeg det med Reflektor da jeg så den.

Den er lavet af kunstneren Kirsten Ortwed (f.1948). Hendes karriere der startede i 1972 da hun kom ind på Kunstakademiet hvor hun fik Svend Wiig Hansen som professor. Hun valgte en helt anden retning end hans. Hun blev hurtig interesseret i minimalismen og det drivende for hende har været form og materialer. Hun har lavet en del skulpturer til det offentlige rum, men også mange til indendørs fornøjelse. I Reflektor stiller hun det naturalistiske op overfor det fantastiske og skaber dermed en dynamik der får folk til at standse op og tænke og undre sig. Er det ikke det kunsten handler om.

Reflektor er doneret af Kirsten og Freddy Johansens Fond.

Kirsten Ortwed er dansk billedhugger født i København i 1948. Hun er uddannet på det Kongelige Danske Kunstakademi fra 1972-1975. Siden 1982 har hun boet og arbejdet i Tyskland og Italien. For Kirsten Ortwed er arbejdet med skulpturens form-, rum-, og materiale - mæssige problematikker såvel som med det grundlæggende spørgsmål til, hvad skulptur er, omdrejningspunktet for hendes skulpturelle arbejde. Kirsten Ortwed har skabt adskillige skulpturer i det offentlige rum.

Billedhuggeren Kirsten Ortwed og kunsthistorikeren Per Jonas Storsve har kendt hinanden siden slutningen af 1970'erne. Siden da har de ved flere lejligheder arbejdet sammen, bl.a. i 1990, hvor Per Jonas Storsve var kommissær på udstillingen *Parcours Privés* i Paris, som Kirsten Ortwed deltog i. I 1995, da han var museumsinspektør ved Musée des Beaux-Arts i Nantes, inviterede han den danske billedhugger til at udstille i museets Salle Blanche, hvortil hun skabte hovedværket *The Eyes of the Portrait*, nu i Museet for moderne kunst Arkens samling. Samtalen fandt sted over en weekend i Januar 2008 i den italienske by Pietrasanta, hvor Kirsten Ortwed boede fast i en årrække og hvor hun stadig har atelier.

Interviewet blev til delvis i kunstneres atelier, halvtomt efter at den nye monumentale skulptur *Full Length* var blevet sendt til støberiet, delvis i hendes lejlighed midt i den lille by. Pietrasanta betyder hellig sten,

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

men navnet har intet med den lokale rigdom, marmor, at gøre; det var navnet på byens guvernør en gang i sen-middelalderen. Den marmorblok, der skulle ende med at blive til Michelangelos mesterværk David, er brudt blot nogle få kilometer fra byen, og i nabohuset til Kirsten Ortveds bolig underskrev han i 1518 kontrakten på Medici-kapellet i San Lorenzo kirken i Firenze. Fra midten af 1960'erne og frem til 1980'erne arbejdede Louise Bourgeois regelmæssigt i byen. Pietrasanta har med andre ord gennem århundreder været billedhuggerens Mekka og Medina og det føles i denne sammenhæng helt naturligt at samtalen skulle finde sted netop her. Interviewet snor sig omkring Kirsten Ortveds arbejde fra midten af 1970'erne og frem til i dag, men giver også indblik i en kunstner-tilværelse levet uden for landets græser i en tid hvor kunstens verden nok har udvidet sig betragteligt, men først og fremmest ændret sig fundamentalt i sit væsen.

Du blev uddannet på det Kongelige Danske Kunstakademi i København i begyndelsen af 1970'erne, hvordan var det dengang?

Jeg blev optaget på billedhuggerkolen hos Svend Wiig Hansen, men jeg var jo en af de umulige studenter, der flyttede rundt hele tiden. Jeg brugte akademiet lige som jeg havde lyst til. Men på mange måder fik jeg meget ud af det, bare det at være i det miljø var jo fint, og det giver en jo også en vis indsigt i hvordan tingene hænger sammen. Så var der undervisningen i kunsthistorie, men man kunne også lære at svejse, der var virkelig mange muligheder. Og jeg lærte en del tekniske ting. Men, ligesom med meget andet, så lærer man jo først rigtigt tingene i det øjeblik man virkelig skal bruge dem til noget. Men jeg lærte for eksempel ikke at støbe den gang. Til gengæld mødte jeg Addi Köpcke, der var gæsteprofessor på akademiet, og det fik jeg meget ud af. Vi havde mange samtaler. Han vendte jo op og ned på alle ting, og gjorde dem helt anderledes. Det gav mig et ordentligt skub fremad.

Og Svend Wiig Hansen?

Ja, han var jo professor på billedhuggerkolen. Han var jo både en meget sød og sjov mand, men det de lavede derinde, kunne jeg ligesom ikke bruge til noget. Det jeg havde noget imod, det var den fuldstændig fastlåste form. Var man på billedhuggerkolen, så skulle man tegne croquis, så skulle man modellere, så skulle man lave modeller, så skulle man... Jeg var meget mere interesseret i at tale om kunst end i at lave det. Diskussioner omkring kunstteori, det eksisterede simpelthen ikke på Akademiet den gang.

Du kommer fra et land med en vis tradition for kvindelige billedhuggere. Indenfor de sidste hundrede år kan man i hvert fald nævne så vidt forskellige kunstnere som Helen Schou, Astrid Noack og Sonja Ferlow Mancoba. Hvordan var det at flytte til Tyskland i 1982, der jo på det tidspunkt, bortset fra Käthe Kollwitz eller Clara Westhoff-Rilke, knap nok havde set en eneste kvindelig billedhugger?

Det var ikke så meget det jeg tænkte på da jeg flyttede. Nu havde jeg ganske vidst allerede boet i udlandet; i midten af halvfjerdserne havde jeg været et år i Amerika, hvor der så absolut var en tradition for kvindelige kunstnere, indenfor samtidskunsten i hvert fald, og jeg mødte mange kvindelige kunstnere derovre. Det var faktisk det sidste år af min tid på Kunstakademiet, som jeg tilbragte i New York. Og det fik jeg frygteligt meget ud af, fordi jeg der blev konfronteret med en helt anden måde at arbejde på, med en helt anden professionalisme, som jeg ikke kendte hjemmefra. Og her blev jeg også for alvor kendt med minimalismen og den konceptuelle kunst. Men samtidig kunne jeg jo godt se at det var vældig hårdt. Vi taler om 1975-76, og der skulle jo meget til for at kunne klare sig. I virkeligheden havde jeg på det tidspunkt kun udført ganske få arbejder af betydning. Jeg mødte adskillige utrolig interessante mennesker, ikke kun kunstnere men også gallerister som Paula Cooper, og jeg fik vældig god respons på mit arbejde. Men efter det år besluttede jeg mig alligevel for at tage tilbage, for det første fordi jeg ikke havde økonomisk mulighed for at blive, men også fordi jeg hellere ville forsøge at klare mig i Europa, for måske på et senere tidspunkt at vende tilbage til U.S.A.

Hvad har minimalismen og den konceptuelle kunst betydet for dig?

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Lad mig give et eksempel på en kunstner, jeg sætter virkelig meget pris på, Lawrence Weiner. Jeg er meget begejstret for ham. Min begejstring ligger naturligvis ikke i materialevalget, men i selve tankegangen omkring skulpturen; jeg ser jo hans arbejde som skulptur. Det drejer sig jo altid om rum og rumlighed. Hvis han siger Sort sten i et hjørne, så kan det stå som en tekst på væggen, men Sort sten i et hjørne, det er jo allerede visuelt, og det er skulptur. Hans måde at tænke på finder jeg virkelig fascinerende.

Lawrence Weiner er så dit eksempel fra den konceptuelle kunst. Men hvad med minimalismen?

Der vil jeg nok nævne en kunstner som Walter de Maria. Nu er han jo ikke så brutal som en Donald Judd, men jeg er meget begejstret for nogle af hans arbejder, som for eksempel Broken Kilometer, som jeg så i New York de engang i midten af halvfjerdserne. Og så var der jo hans jordrum, og det var nogle værker, der betød enormt meget for mig, og som virkelig gav mig et skub fremad. Bare det at man som kunstner kunne vise den slags ting. Mulighederne var jo uendelige i New York den gang, og det var jeg meget imponeret af. Det store spørgsmål for en ung kunstner, det er jo, hvordan kommer jeg videre, og netop en Walter de Maria viste at der stadig var uanede mængder af muligheder, selv om man så synes at alt allerede var blevet gjort. I dag ser kunstverdenen jo helt anderledes ud, i dag er det jo markedet, der i høj grad dominerer. Man behøver ikke være en del af det, man kan jo godt koncentrere sig om sit arbejde, men det er ikke nemt at sætte sig udenfor.

Tilbage i København begyndte jeg at undervise, på Kunsthåndværkerskolen og lidt på Akademiet, og det gik jeg meget op i, jeg synes at det var vældig skægt; samtidig fortsatte jeg med mine egne arbejder, som jeg slet ikke kunne sælge dengang. Det kommercielle aspekt spillede i det hele taget en meget lille rolle dengang. Jeg var meget inspireret af minimalismen og af land-art. Men i Danmark følte jeg mig egentlig temmelig isoleret efter et stykke tid. Der skete simpelthen ikke nok indenfor kunstverdenen der i slutningen af halvfjerdserne. Jeg fik så mulighed for at udstille i udlandet. Det var sådan set tilfældigheder der spillede ind.

Hvor i udlandet?

Ja, jeg havde allerede deltaget i nogle gruppe-udstillinger bl.a. i Frankrig. Men så mødte jeg Fred Jahn, der viste interesse for mit arbejde, og han traf jeg fordi jeg havde lært Troels Wörsel at kende. Troels og jeg besøgte så hinanden meget ofte og rejste frem og tilbage mellem München, hvor han boede dengang, og København. Og ret hurtigt mødte jeg Fred Jahn i München, fordi han også kom i Troels atelier. Han rejste så til København og så mine arbejder og købte faktisk en hel udstilling, det var jeg jo vældig glad for. Men faktisk havde jeg allerede tidligere fået en god kontakt til Claes Nordenhake, der dengang havde galleri i Malmö. Han skrev til mig fordi han havde set en plakat for den udstilling, jeg i 1979 havde haft på kunstmuseet i Aarhus, det var Christian Jacobsen, der havde inviteret mig, og det var en nyankommen ung museumsinspektør, Jens Erik Sørensen, der var kommisær på udstillingen. Claes Nordenhake kom så over til København og købte også en hel del arbejder. Jeg var fuldstændig overvældet, for det var man jo overhovedet ikke vant til. Dengang var der jo ikke rigtig noget marked for samtidskunst, som vi kender det i dag. Han var meget begejstret, så vi begyndte også et samarbejde. Det var allerede 2 vældig gode kontakter i udlandet, 2 vældig gode gallerister, som fik stor betydning for min videre udvikling, på den måde at det overhovedet blev muligt for mig at holde op med at undervise for bare at koncentrere mig om mit arbejde.

Du kendte altså allerede Fred Jahn inden du selv flyttede til Tyskland?

Ja, og jeg udstillede i hans galleri i München. I 1980 var jeg også i Italien. Det var et ophold på en 4-5 måneder på Villa Romana i Firenze, og det havde også en vis betydning for mig, for det var første gang jeg rigtigt blev konfronteret med den klassiske italienske kunst, og jeg blev jo fuldstændig betaget af Bernini for eksempel, men også arkitekturen. Det gav mig virkelig et skub fremad. Specielt hvad størrelsen og monumentaliteten af tingene angår, men også formmæssigt. Der var virkelig noget, der gik op for mig der. Tilbage til Tyskland, hvor jeg var næsten et år i München. Men det synes jeg så var lidt for, ja, hvad skal jeg sige, jeg kunne se at jeg godt kunne gå hen og blive en slags provinskunstner i Bayern, hvis jeg blev der, så

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

det var heller ikke ideelt. Men det var jo Troels der trak, så det var jo en af grundene til at jeg også var der og deltog i flere gruppeudstillinger. Men så begyndte Köln at blive en uhyre interessant by, og i 1982 besluttede vi så at flytte til Köln, hvor vi jo så med enkelte afbrydelser har boet lige siden. I Köln i 1982 var der jo ikke en sjæl, der interesserede sig for skulptur. Det var fænomenalt at opleve at ingen interesserede sig for skulptur, alle malede som vilde. Hver gang jeg var ude, til en fest eller på en bar, blev jeg så spurgt « nå, hvad laver du så? » og jeg svarede « jeg laver skulptur » og jeg understregede altid, at jeg var billedhugger. Og på det tidspunkt var det så klassisk, nærmest uhørt, at sige det, altså det sagde man jo ikke, men det gjorde jeg altså, for jeg vidste at det var det jeg ville. Og jeg ville understrege det, og altid understrege at jeg var billedhugger, også selvom jeg slet ikke huggede i sten den gang. Men det var der som sagt ingen der interesserede sig for og så vendte de sig bare om og snakkede videre med de andre malere. Det var ret festligt, på den måde at jeg jo havde det fuldstændig fredeligt og jeg havde virkelig ro til at arbejde, for det interesserede jo ingen.

Følte du dig kunstnerisk meget isoleret?

Nej, for det var jo ikke det det drejede sig om. Jeg var jo interesseret i at afprøve nogle af skulpturens muligheder, hvordan man overhovedet kunne arbejde med skulptur, når alt ligesom allerede var lavet. Hvordan man kunne komme videre. Men det kunstneriske miljø var utrolig interessant, for alle mennesker kom til Köln, og der var en utrolig energi, lidt på samme måde som New York, men bare meget mindre. Gallerierne åbnede, der var store udstillinger og museerne blev bygget. Det hele var en stor blomstring, lidt på den måde som man oplever det i Berlin i dag. Men Berlin er jo geografisk en meget spredt by, og den koncentration som vi kendte i Köln i gamle dage, den har man, så vidt jeg kan se, slet ikke i Berlin. Ganske vidst er Berlin jo også fantastisk, men det er bare noget helt andet, fordi byen er ligesom en ø langt mod øst, hvor Köln lå meget centralt i Europa, tæt på Paris, Bruxelles, Amsterdam og Basel.

Fik flyningen til Köln betydning for udviklingen indenfor dit arbejde?

Ja, det er der ingen tvivl om, også selvom der ikke rigtigt var andre der beskæftigede sig med skulptur. Men jeg havde nogle ideer som jeg ønskede at efterprøve, og det handlede om hvordan man arbejder med mellemrum, hvordan man arbejder med negativformer, ja med en form for antiskulptur - antiskulptur i forhold til det der blev lavet på det tidspunkt, i forhold til det en Markus Lüpertz for eksempel lavede, eller hvem der ellers manifesterede sig stort og voldsomt i bronze. Deres arbejder blev tillagt en enorm betydning, for det var kunstnere, der var meget kendte, og som der blev set enormt meget op til i Tyskland dengang. Men det var en anden generation, og de havde også deres eget regi, og de førte sig frem som fyrster. Men, en ting, der kom til at betyde virkelig meget for mig, det var en dag at telefonen ringede, og Annelie Pohlen spurgte efter mig. Hun var en meget respekteret skribent, kunstkritiker ved tidsskriftet Kunstforum. Hun var meget indflydelsesrig på det tidspunkt. Hun havde hørt at jeg arbejdede med skulptur og hun var nysgerrig og ville gerne komme på atelierbesøg. Det gjorde hun så, men da hun talte meget dårligt engelsk, og jeg lige så dårligt tysk, så var vores samtale ikke det helt store vilde, men der var alligevel en meget god forståelse og jeg kunne jo vise hende en hel del ting som jeg netop arbejdede med, og så skrev hun faktisk en flere sider lang artikel i Kunstforum med afbildninger. Og det betød faktisk rigtig meget, fordi det var jo pludseligt en form for anerkendelse. Og i 1985 blev jeg sammen med Rosemarie Trockel og Isa Genzken inviteret til at repræsentere Tyskland ved en international skulpturudstilling i Graz i Østrig. Desuden var det vigtigt at jeg havde Fred Jahn i München, som var en meget god og respekteret gallerist, ikke så opulent som så mange andre. Han havde mange gode kontakter, både blandt andre kunstnere og samlere. Han havde oprindeligt arbejdet for Heiner Friedrich, og han kendte alle de amerikanske minimalister og konceptkunstnere som jeg naturligvis også interesserede mig for. Han har faktisk fulgt mit arbejde lige siden dengang, altså i mere end 25 år. Det var meget, meget vigtigt. Nu var det jo ikke noget jeg havde opsøgt; det var noget der opstod, skete, og sådan har det faktisk altid været. Jeg har altid ladet tingene ske, og hvis de så skete, så var det jo sikkert fordi de skulle ske.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Det vil sige at hvis man skal nævne en form for indflydelse, så var det kunstmiljøet meget mere end kunsten du så?

Ja bestemt.

I halvfemserne skiftede du så endnu engang bopæl, denne gang af helbredsgrunde. Du flyttede til Italien. Og her eksisterede der jo ikke noget kunstnerisk miljø af den art du havde kendt i Köln? Som du helt rigtigt siger blev jeg nødt til at forlade Rhinlandet af sundhedsgrunde. Jeg led af en hudsygdom, der forårsagede at jeg simpelthen ikke kunne arbejde mere. Og efter et år, hvor jeg konsulterede alle mulige læger og prøvede alle mulige medikamenter, besluttede jeg mig for at flytte væk, for til slut var der ikke andre alternativer end enten at holde op med at arbejde eller flytte til et andet klima, til et sundere miljø, for at se om det måske kunne hjælpe. Jeg mente så at der måske var en mulighed for også at kunne arbejde i Italien, der var der i hvert fald et andet klima! Troels og jeg rejste så til Italien, bl.a. til Verona, og så på nogle støberier, for på det tidspunkt (1995) havde jeg netop fået min første store opgave fra Statens Kunstfond, to store skulpturer, der skulle placeres udendørs. Så vi var rundt for at se på støberier, ateliermuligheder o.s.v. forskellige steder. Til sidst kom vi til en lille by, der hedder Pietrasanta, der ligger mellem det Thyrenske hav og Apenninerbjergene tæt paa det sted, hvor de store stenblokke bliver brudt. Der er der et helt fantastisk materialemiljø, for du ser ikke andet end store stenblokke, ikke kun den lokale marmor, men de mest fantastiske sten fra hele verden, der bliver importeret dertil. Og bare det at kunne gå rundt og kigge på alle disse sten var jo i sig selv inspirerende, og så var der nogle virkelig gode støberier, både store og små støberier i byen, der havde en meget lang tradition for tage imod billedhuggere. Og det støberi som jeg endte med at arbejde med, og som jeg har arbejdet med i 10 år nu, det ligger lige om hjørnet fra atelieret, og de folk der arbejder der er fantastisk dygtige. Det skift gjorde, at jeg lige pludselig fik meget store armbevægelser, for det første på grund af den store opgave, men også fordi det materialemæssige miljø var saa stort. Rent kunstnerisk var der dog intet at hente. Men det viste sig så også at klimaet var rigtig godt, og luften sund, så min sygdom svandt, og jeg kunne igen arbejde helt normalt. Så skete der det, at mens jeg var i Pietrasanta blev jeg inviteret til at udstille i den danske pavillon på Biennalen i Venedig. Og da var det utrolig praktisk at jeg faktisk allerede var i Italien, så jeg besluttede at blive der og skabe og producere skulpturerne til Venedig i Pietrasanta, og så fulgte den ene opgave den næste, og så gik tiden indtil en skønne dag jeg simpelthen havde fået nok, fordi jeg var meget kunstnerisk isoleret hernede. Så tog vi tilbage til Köln, som jeg havde haft en meget stærk kontakt med hele tiden, jeg havde jo stadig mine venner og min gamle omgangskreds i Köln

Köln var altså hovedsageligt intellektuelt stimulerende og Italien åbenbarede nogle materialemuligheder for dig, som du ikke havde kendt før?

Ja, lige præcis

Området her - Carrara ligger lige i nærheden og det er jo noget alle kender på grund af marmor-badeværelser er, som du selv nævner det, et sted, der har tiltrukket mange kunstnere fra Michelangelo til Louise Bourgeois. Louise Bourgeois kom her igennem en årrække i 60erne og i begyndelsen af 70erne, og igen i 80erne. Det interessante er hun i nogle af de skulpturer, hun udførte hernede, specielt Cumul I, helt klart var påvirket af Bernini.

Du har selv allerede nævnt hans navn, men har hans kunst også haft betydning for dig?

Ja, det har den da. Han var jo helt ekstrem i sit formsprog, selv om han naturligvis arbejdede figurativt. Han forstod at benytte materialet, stenen, på en meget interessant måde. Jeg har været specielt interesseret i hans kvindefigurer, den hellige Teresa og Ludovica Albertoni. Ofte kan man ligesom se igennem skulpturen, se under figuren eller ind i siderne. Det er ikke bare en lukket skulpturel form. Det er faktisk et element som jeg brugte i arbejdet til Venedig Biennalen, Tons of Circumstances, som selvfølgelig er helt anderledes, men princippet er det samme. Og så arbejdede han jo meget med forskellige stentyper, og det finder jeg jo også meget interessant. Den måde han bruger onyx til at illudere klæder, hvor folderne svarer til stenens

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

årer, for eksempel. Det skulpturelle rum er meget smidigt hos ham, det er aldrig fastlåst, det er et åbent rum. Og selvom jeg selv arbejder med abstrakte former, er det nogle principper jeg også kan bruge.

Da du i midten af 90'erne lavede skulpturgruppen, The Eyes of the Portrait, til din udstilling på kunstmuseet i Nantes, var dit udgangspunkt et senromersk monument fra Pradomuseet.

Ja, jeg var meget optaget af de skulpturer jeg så i Madrid, og jeg fotograferede en hel del værker, det var mest detaljer af skulpturerne, som jeg syntes var fascinerende, måden de stod på. Det var sort/hvide fotografier som jeg aldrig har udstillet, men som er afbildet i kataloget fra min udstilling i Heilbronn i 1993, heriblandt Claudius apotheose med dens ophobninger af alle mulige genstande, der var et af udgangspunkterne til The Eyes of the Portrait.

I det værk arbejder du med et meget særpræget materiale, sandblæst aluminium.

Da jeg begyndte at arbejde med aluminium, sandblæst aluminium, som jeg har arbejdet med i forskellige værkgrupper, så var det fordi jeg ville have et non-materiale. På en vis måde for at ødelægge det fine, der var ved skulpturen, ved at sandblæse den. Og hvis man brugte aluminium, støbte i aluminium, der ligesom bronze er et meget præcist materiale, så har det en overflade som et stykke foldet aluminiumsfolie, men ved at sandblæse det, penetrerer man jo overfladen og ødelægger det fine, det aspekt der giver materialet sit udtryk. Så på den måde lavede jeg det om til et non-skulpturelt materiale. Og det var jeg meget tilfreds med, fordi jeg netop ikke ville have referencer til klassisk skulptur, jeg ville skabe referencer til noget andet, men alligevel arbejde på en klassisk måde. Det var en god måde for mig at arbejde på; jeg tog jo selv afformninger af andre skulpturer jeg havde lavet, og brugte det som negativformer. Så derfor ser de ud på den måde. Så er der jo kæderne - folk har jo lagt mange betydninger i de kæder, fra sado-masochisme over fængsel til søfart - men jeg brugte dem som et materiale i sig selv, ved at samle dem og stable dem op, et bevægelig materiale, der også havde noget flydende i sig. Det var også et vigtigt punkt. Så satte jeg de forskellige elementer sammen, og det gør så at det er vældig kompliceret at vise værket, det er jo svært at sætte op - stakkels Arken, der købte arbejdet efter udstillingen i Nantes! Men arbejdet får jo et ganske særligt udtryk, netop fordi det er så skørt og differentieret, men det er faktisk meget præcist.

Den sandblæste aluminium var jo gennem en årrække nærmest en form for signatur for dig. Men havde du på det tidspunkt allerede arbejdet med bronze?

Ja, jeg prøvede at arbejde med bronze på et meget beskedent plan, men jeg lavede jo det meste selv. Der var jo det ved den første tid i Köln, at selvom den var temmelig pengeløs, så var opfindsomheden jo stort set materialemæssigt. Men hvis der nu var noget der var nødvendigt, hvis der var noget der skulle støbes, så lavede jeg jo det hele selv, altså jeg støbte ikke, men jeg lavede det færdigt og kom med voksformen i den tykkelse, den skulle støbes i. Jeg kender jo hele processen, og jeg synes også at det er interessant fordi man derigennem ser nogle ting som man ellers ikke ville have fået øje på, hvis man bare sendte modellen hen og sagde at den skal laves så og så stor, og så skal den støbes, og så skal den patineres grøn og bagefter kommer jeg og henter den. Man følger det jo ikke, og alle de oplevelser man kan have undervejs, dem har man jo så heller ikke. I en lang periode arbejdede jeg på den måde.

Var det billigere at arbejde i aluminium end i bronze?

Nej, det var det sådan set ikke. Der ligger et støberi i Sydtykland, hvor jeg tog ned og arbejdede. Der var det ved det, at jeg kunne støbe formerne massivt, nogle ting som jeg lavede i voks var meget tykke, og dem kunne jeg støbe massivt. Det gav dem et anti-fint udtryk, som jeg sætter pris på.

Det er jo et meget anderledes materiale, og så er det jo slet ikke belastet med den tunge arv som bronzen bærer?

Men det er jo sådan med materialer, også med meget klassiske materialer, at det hele kommer an på hvad man vil opnå. Og hvis jeg vælger at arbejde med bronze, så er det fordi det er det mest præcise materiale der findes, og hvis jeg modellerer meget pastost - for jeg modellerer jo selv - og arbejder med kiler og

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

brædder, som jeg simpelthen slår leret med, så er bronzen et genialt materiale til at gengive lerets overflade helt præcist. Der skal jeg også bruge en meget dygtig af-former og nogle meget dygtige bronzestøbere, og så kan jeg få det frem i skulpturen, som jeg vil have og det er utroligt tilfredsstillende. Og det skal bare være sådan, så er alt andet ligegyldigt. Men i sin tid var jeg jo lige så glad for at arbejde i aluminium eller gips eller voks, som endeligt materiale. Herved kan jeg få ler, som jeg kan tåle at arbejde med. Det bliver gravet ud blot få kilometer herfra og er helt rent; der er så at sige ingen chamotte i det. Og det var uhyre befriende igen at kunne arbejde med materialerne uden at skulle tænke på om jeg kunne tåle dem eller ej.

Du havde jo allerede tidlige arbejdet med ler, mener jeg.

Så skal vi tilbage i midten af firserne. På det tidspunkt eksperimenterede jeg med majolica. I Köln, hørte jeg om en person, der var ved at være færdiguddannet som keramikker. Det var Niels Dietrich, der senere lavede et ret kendt værksted i Köln, hvor han arbejder med og for kunstnere som Rosemarie Trockel, Thomas Schütte og Richard Deacon for eksempel. Han boede i kollektiv i et hus midt ude på en pløjemark i nærheden af Krefeld. Og jeg havde nogle ideer som jeg gerne ville have afprøvet, så jeg tog derud sammen med Norbert Prangenberg. Og vi brændte så nogle ting. Men så begyndte jeg at arbejde med guld, også i ret stort format. Niels Dietrich var rent teknisk meget dygtig og kreativ. Så vi stod ude på en mark i snevej og arbejdede. Jeg modellerede op, vi glacerede, og vi byggede ovnen op omkring skulpturen og brændte den.

Majolica er en gammel italiensk keramisk teknik ?

Ja, den stammer tilbage fra renaissance og navnet kommer egentlig fra Mallorca, det vil sige: keramik fra Mallorca. Lucio Fontana arbejdede en del med majolica og skabte nogle fremragende arbejder, i en rokokko-inspireret stil. Dem så jeg nu først efter at jeg havde lavet mine ting, men det var uhyre interessant at se hvad han havde fået ud af det. Det gik helt rigtigt til: jeg modellerede skulpturen i atelieret, den fik lov til at tørre lidt, så blev den forbrændt. Og så skulle vi igennem de processer med majolicaen, og det var ikke noget Niels kendte til. Jeg havde allerede tidligere forsøgt med nogle ting, så jeg vidste ligesom lidt om teknikken. Når skulpturen er forbrændt lægger man en underglasur, der skal lægges meget tykt på og brændes ved høj temperatur. Derefter kommer den metalliske overglasur, der bliver malet på. Det er ædelt metal blandet med harpikslim, der lugter meget kraftigt - det er en tyktflydende, brun, klistret masse. Når det så bliver brændt på den rigtige måde, så kommer det eftertragtede metalliske skær frem - guld, sølv eller platin. Jeg viste så de arbejder på en udstilling, som jeg havde i Kunstforeningen i Bonn 1988.

Du lavede også nogle meget store gyldne sfærer, jeg kan huske en af dem udstillet i en gammel brolagt gård i Marais-kvarteret i Paris i 1990.

Ja netop, men jeg brugte også et af majolica-arbejderne i skulpturen *Hommage à Strindberg*, der tilhører Museum Weserburg i Bremen. Den har en meget tynd skal, og det var rent teknisk noget af en bedrift.

Jeg har indtryk af at du spiller lidt på modsætningen mellem kunst og kunsthåndværk i dine Majolica-arbejder. Nu er alt hvad der har med keramik at gøre et meget ømtåleligt og belastet område i dansk sammenhæng.

Hvis du laver en skulptur i ler og brænder den, så er den jo stadig en skulptur; det er jo ikke en brugsgenstand. Det definerer jo egentlig forskelligheden - det er jo ikke kun et spørgsmål om materiale. Men for eksempel i de store majolica-kugler, da tillod jeg mig jo at beslutte at selv om der var tekniske fejl i dem, så var de kunsterisk fuldt ud acceptable. Jeg kaldte faktisk en gruppe skulpturer, som jeg viste på udstillingen i Bonn for *Nadelstiche und Schlangenhaut*, altså nålestik og slangehud, og det er den tekniske betegnelse for nogle af de fejl, der var opstået ved brændingen. *Nadelstiche*, det var små huller i glasuren og *Schlangenhaut*, det er når glasuren krakelerer på en bestemt måde. Det er jo en kunstnerisk overvejelse at sige, jamen for mig er den rigtig. Og derfor brugte jeg netop også den titel, som en

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

henvisning til kunsthåndværk, til håndværket som jo tilstræber en perfektion, der ikke har noget med kunsten at gøre. Som kunstner kan du jo tillade dig at sige, at den er ikke perfekt, men den er god netop sådan som den er – og det er sådan at den skal være, fordi du netop accepterer at den blev sådan. Mangelen paa perfektion kan jo også være en form for kunstnerisk udsagn!

Du har jo også integreret industrielt fremstillede objekter i dine værker, men du bruger dem som skulpturelt materiale, som f. eks. metalkæderne i *The Eyes of the Portrait*. Det gælder også for sækkevognen i arbejdet *Uden titel* fra 1987.

Man understreger nogle skulpturelle problemer ved at gøre den slags ting, man understreger nogle muligheder ved at sætte en grønpatineret bronze paa en grøn sækkevogn, ved at henvise til transporten af skulpturen. Det hænger også sammen med mine overvejelser omkring soklen, for faktisk fungerer sækkevognen jo som en slags sokkel, selvom det snarere er en anti-sokkel, altså noget der har med bevægelse at gøre.

I dine undersøgelser af de forskellige materials skulpturelle muligheder, har jeg indtryk af at du forsøger samtlige muligheder indtil materialet har givet alle sine hemmeligheder fra sig. Det gælder også for voks, som jo traditionelt blot svarer til et bestemt stadie i fremstillingen af en skulptur. Og du benytter jo voksen som et selvstændigt materiale paa lige fod med såvel ler som bronze.

Det begyndte jeg på, fordi jeg arbejdede med nogle ideer omkring tingenes vægt. Og hvad er vægt? Hvad er en snyde-vægt og hvad er en reel vægt? Voksen er jo det element, der bliver brændt væk og erstattet af den flydende bronze, med andre ord, voksen repræsenterer et hulrum, som jeg allerede har talt om. Og så er der en anden ting ved det, voks er et meget smukt materiale, og så har det en skrøbelighed, som er fascinerende og anderledes. Jeg havde jo også set Medardo Rossos skulpturer; og selv om han brugte den anderledes – han lagde voksen ovenpå gips, så har hans skulpturer en fascinerende fragilitet. Jeg kunne jo se med det samme, at det var jo det, der er så interessant ved materialet. Jeg forsøgte også at sætte voksen ind bag et gitter, der er blandt andet arbejdet 5 x 5, der tilhører Statens Museum for Kunst. Det er en gruppe på 5 voksskulpturer, der hver står i sit gitterhus. Det galvaniserede gitter gør også at voksen reflekterer sig i metallet, det sporer man ved at gå rundt om skulpturen. Gitteret er jo også et industriprodukt. Jeg kunne sige at jeg havde brug for en kasse, lavet i det her materiale, der så skulle galvaniseres. Men det var et færdigprodukt, og det havde nogle ganske bestemte mål som jeg ikke lavede om på. Så derfor hænger de ting vældig godt sammen. Så er der de arbejder hvor jeg støbte voksen i selve gitteret.

Ja, men her bevæger du dig over i et andet domæne, her får skulpturen jo et pikturalt aspekt.

Ja, og det synes jeg netop er interessant, selvom det jo er skulptur. Men her kan man måske etablere en forbindelse til avisbillederne fra midten af 70'erne, hvor jeg brugte avisen igen et færdigmateriale, til at væve ind mellem papirtove farvet med tryksværte, der er spændt op på en træramme. Det viste sig at Politiken var den bedst egnede avis, ikke så meget på grund af indholdet, men på grund af strukturen, den måde avisen var bygget op på. Det vil sige at avisens ryg var hvid, og jeg rullede aviserne så de havde en rimelig tykkelse, før jeg vævede med dem. Og alt var jo baseret på de mål som den avis nu engang havde. Når jeg var færdig med en rulle, tog jeg bare den næste og fortsatte. Det er jo tilfældigt hvordan det kom til at se ud, men systemet er jo at man bruger et materiale på en bestemt måde. Det var også en enkelt og meget systematisk måde at arbejde på, og meget billig!

Det er jo interessant netop fordi du konstant skubber skulpturen ud til dens yderste grænser, du udfordrer den, provokerer den. A propos det pikturale aspekt i dit arbejde, så kan jeg huske en udstilling fra begyndelsen af 80'erne hvor du viste malerier på papir i Galleri Arnesen, der lå i Gothersgade dengang.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Der var en periode hvor jeg malede, simpelthen fordi jeg følte at jeg ikke kunne komme videre med skulpturen. Maleriet, et helt isoleret fænomen, var noget jeg beskæftigede mig med af ren fortvivlelse. Jeg malede måske i halvandet år. Men så skete der det forfærdelige at hele udstillingen blev solgt, og det var jo egentlig ikke min hensigt, for maleriet var jo ikke mit område. Det var jo ikke det jeg ville, for hvor ligger det seriøse? Det var jo meget lettere i anførselstegn at male, for det var jo åbenbart en vare, medens alt det andet som jeg havde kæmpet med i årevis, det var der jo ingen der ville have. Så det var også lidt af en nedtur. Men det gjorde så at jeg kom i gang med skulpturen igen.

Arbejdet med negativformen, som du tidligere har nævnt, finder man i en stor del af dine skulpturer? Ja, i hvert fald i en periode. Men det var del af alle disse forskellige undersøgelser omkring skulpturens muligheder, som jeg arbejdede med. Og eftersom jeg gjorde alting selv, så blev jeg hurtigt konfronteret med negativformen, og jeg kunne jo så se de muligheder, den indebærer. Og her ramte jeg noget, der var anderledes, det repræsenterede det der var forladt, og så var man jo ovre i et helt andet område. De første skulpturer med negativformer viste jeg på en udstilling i Helsinki i 1991 der hed *Object in contradiction to object*. Og den handlede netop om sådanne mærkelige ting. Hos Claes Oldenburg, han var i mellemtiden flyttet til Stockholm, udstillede jeg så det store arbejde, som jeg kaldte *Addition part two*, en slags dekonstrueret monument, med kanonkugler, og ting der var stablet op og netop negativformer, der var støbt i aluminium og sandblæst. Jeg fik vældig god respons på det arbejde, som Moderna Museet købte til deres samling.

Hvordan arbejder du rent teknisk med negativformerne? Du omdanner dem jo til positivformer? Jeg laver dem om til en positivform, fordi jeg har en negativ skal. Der er jo aldrig nogen, der rigtigt forstår hvad jeg taler om, men jeg skal prøve at være meget præcis. Jeg har en skulptur, der er taget en form af, og den kalder man en negativ form. Den bliver så senere lavet i voks, der repræsenterer et hulrum, og det er så det man støber. Men da jeg begyndte at se på negativformerne, som havde aftryk af andre negativformer, som de var sat sammen med, så fandt jeg det interessant at tage en ny form af negativformen, der jo så gik hen og blev en skulptur i sig selv. Den er blevet til noget andet, men beholder erindringen af den oprindelige form i sig. Og det synes jeg er en interessant tanke omkring skulpturen, at man kan spille med den på så mange måder.

Ja, det er jo en måde at give form til et ikke-eksisterende rum?

Men som hele tiden repræsenterer en anden skulptur, som har været noget andet, som har eksisteret. Der er mange lag, også betydningslag i det, som man ikke umiddelbart kan aflæse.

I enkelte tilfælde har du også arbejdet med stof.

Meget lidt, men jeg brugte bomuldsstof i *The Ghost*, jeg lavede 3 skulpturer med den titel. Det var en negativform som jeg brugte som en positivform. Den store bronzeform draperede jeg, lagde jeg på lagenlærred, og så var der nogle metalstænger i siderne. Det blev en meget underlig konstruktion, inspireret af baldakinernes draperinger i italienske kirker. Bl.a. en kirke i Lucca, hvor de har nogle ganske fantastiske ophæng. Selve toppen af baldakinerne var af udskåret, forgyldt træ, hvorfra nogle store fløjlstæpper hang ned. Titlen *Ghost* hænger sammen med negativformen, som jo er en slags materialisering af noget, der ikke eksisterer. Det repræsenterer noget andet end det, det egentlig er. Det var et interessant eksperiment, men det er ikke noget jeg har arbejdet videre med.

Tilbage i 80'erne arbejdede du også med en form for skum, polyurethan hedder det vist. Er der mon ikke et humoristisk aspekt i de arbejder?

Ja, de er både skulptur og anti-skulptur. Dengang jeg lavede dem, var det som en reaktion imod alt det, der blev støbt i bronze, som var så pompøst, saa voluminøst. Når du så en bronzeskulptur af for eksempel Markus Lüpertz, så udstrålede den, nærmest råbte den «jeg er skulptur». Jeg så det som et meget

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

prætentivt materiale; og det reagerede jeg imod da jeg begyndte at arbejde med de polyurethane skulpturer, som jeg bemalede med bronzemaling. Jeg startede med at lave nogle primitive træformer, som fungerede som en slags skelet for det skum som jeg sprøjtede på. Det ekspanderede voldsomt, og jeg kunne skære i skummet, som var det et traditionelt billedhuggermateriale, og genskabe den form, som jeg havde lavet i træ. Jeg havde meget sjov med at male dem i metalfarver, guld, sølv og bronze. Jeg arbejdede med dem i serier, og det varede måske et år, så havde jeg ligesom opbrugt materialets muligheder, og så gik jeg videre med noget andet. Sådan har det altid været, og det var også en måde at vise på, at jeg ikke havde nogen personlig stil. Det var meget vigtigt for mig at vise det. Jeg har altid haft stor respekt for kunstnere, der har vovet nogle meget store skift og ændringer, men som samtidig kunne holde sig indenfor deres område, på trods af de enorme brud.

I de sidste ti år har du hovedsageligt arbejdet med skulptur til det offentlige rum. Hvordan startede det? Det var Statens Kunstfond, der gav mig den allerførste opgave til Aars i Himmerland.

Hvordan var det at arbejde i en by, der rent kunstnerisk er så domineret af Per Kirkeby?

Jeg tog det som en stor udfordring, og jeg syntes også at det var lidt sjovt. Men jeg forstod slet ikke at Kunstfonden spurgte mig om det, og så var der det problem at det ikke blot drejede sig om en plads, men om to pladser - Kirketorvet og Andelstorvet, og der skulle oven i købet helst være en sammenhæng mellem de to. Men så fik jeg faktisk en ide: på Andelstorvet ville jeg lave en brønd, for i mindre byer er brønde altid samlingspunkter. Så jeg foreslog at lave en brønd med en diameter på 3 meter, og så er der selvfølgelig et udenoms-arrangement med en flade af sort granit og brønden var så et hul med vand i. Så var der en meget stor bronzeskulptur som skulle repræsentere, som skulle være et aftryk af den jyske muldjord, der var rejst op. Det var så ikke et rigtigt aftryk, det var et modelleret aftryk som jeg havde udført efter et aftryk i mindre format og som jeg havde modelleret op i stor størrelse. Derfor er den ene side vældig jordagtig og den anden side har et voldsomt sving. Den står så og hælder hen over vandet. Til skulpturen på Kirketorvet benyttede jeg brøndens diameter, og lavede en slags optimal jordprøve, altså i overført betydning. Ideen er at du borer et hul og så tager du boreprøvens jord op, der jo danner et rundt tårn, og sætter det på den anden plads, på Kirketorvet.

Det er med andre ord igen en slags negativform?

Ja, det er helt korrekt. Men fordi der nu er så mange mursten i den by, så synes jeg at beboerne skulle have noget andet at se på, og jeg tænkte at det tårn skulle laves i jordens optimale rigdomme. Det var jo så marmor af forskellig farve, onyx, halvædelsten, o.s.v. som blev lagt i vandrette lag. Det blev et meget farverigt tårn, som jeg kaldte Ædeltårnet.

Tænkte du på at lave noget i reaktion på Kirkebys skulpturer, eller tænkte du mere i dine egne baner?

Jeg tænkte på mig selv. For mig drejede det sig om at lave to gode skulpturer. Og det var første gang at jeg arbejdede i de størrelsesforhold, så også det var spændende. Det var en rigtig udfordring. De farverige sten var selvfølgelig interessante i forhold til murstenene; de var en overraskelse for mange folk i Aars. De troede simpelthen at stenene var malede, kunne ikke fatte at det drejede sig om ægte sten. Og det var da et modspil. For mig var det helt indlysende, at selvfølgelig skulle det være noget andet, noget som vitterlig ikke så ud som et arbejde af Per Kirkeby. Så kan man sige at han også har lavet store bronzer, det er da helt rigtigt, men han har bare lavet dem på en helt anden måde. Men en skulptur til en offentlig plads skal jo kunne holde meget længe, ergo skulle det være bronze! Det var så det første arbejde; så kom Biennale-arbejdet Tons of Circumstances. Under Biennalen blev jeg inviteret til at deltage i en konkurrence, en international konkurrence, om at lave et monument til minde om Raoul Wallenberg. Det syntes jeg var en meget vanskelig opgave, og jeg kunne slet ikke forestille mig det, så jeg startede med at afvise tilbuddet. Men den tidligere direktør for Malmö Konsthall, Sune Nordgren var med i komitéen, og han insisterede på at jeg skulle deltage. Vi aftalte så at jeg skulle gøre et forsøg, og jeg tog også op til et møde i Stockholm med de andre inviterede kunstnere, bortset fra mig var der selvfølgelig kun mænd. Det var en forfærdelig svær

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

opgave - vi taler om Sveriges dårlige samvittighed, og vi taler om et mysterie der ikke er løst, for da monumentet blev indviet kunne manden i princippet være kommet spadserende forbi den dag det skulle være. Hele situationen var meget anspændt og der blev skrevet meget om projektet, både før og efter at det blev sat op. Jeg vandt så konkurrencen og begyndte at arbejde med det. Det var en ret overvældende oplevelse at arbejde med 12 skulpturer på en gang, der skulle støbes i bronze. Det blev et meget vigtigt arbejde for mig.

Ja, ikke kun indholdsmæssigt, mener jeg. Den anti-monumentale form du giver monumentet, er jo også ret enestående. Men her arbejder du jo med principper som man genfinder i mange af dine arbejder; her tænker jeg specielt på spredningen.

Det var da også et kritisk punkt, for vi må stadig ikke glemme at det drejede sig om et monument over Raoul Wallenberg, der skulle stå på Raoul Wallenbergs Torget midt i Stockholm. Mange havde svært ved at acceptere at jeg ville skabe lave spredte former, men som hver især havde sin egen concentration. Men Wallenberg-familien selv, især hans søster, var utroligt positive omkring mit projekt, og dem der tog beslutningen, juryen, var på intet tidspunkt i tvivl, de var helt overbeviste om at det var den helt rigtige måde at gribe sagen an på.

Arbejdet har jo så vist sig at være uhyre effektivt, faktisk så effektivt at det natten efter indvielsen blev vandaliseret.

Der var jo den helt store indvielse, meget stiligt, som de nu kan gøre det i Sverige med kong Carl XVI Gustaf, Kofi Annan o.s.v. ; alle vigtige tv stationer var tilstede, undtagen de danske, der var NBC og BBC, og jeg var selvfølgelig rystende nervøs, men jeg havde jo lavet det, så der var jo ligesom ikke noget at gøre. Morgenen efter åbningen gik min danske gallerist, Susanne Ottesen, der var kommet derop, og jeg tilbage til pladsen for at fotografere arbejdet. Om natten var der nogen der havde spraymalet hvidt på nogle af skulpturerne, men det fik de meget hurtigt fjernet igen. Og siden har der ikke været nogen problemer.

Jeg kender blot til et eneste figurativt arbejde som du har lavet, og det er også en slags monument?

Ja, i anledning af 100-året for den norske uafhængighed i 2005 havde jeg fået den opgave at lave et mindesmærke over den danske prins Carl, der blev det ny Norges første konge under navnet Haakon VII. Han var født på Charlottenlund slot, og derfor skulle skulpturen stå der. Her arbejdede jeg med et profilportræt, ligesom på klassiske medaljer, i sølv, der er nedlagt i bronze, der igen er forbundet med en grå sten. Materiale-mæssigt er det et meget spændende arbejde og Haakon VII var en meget flot mand. Jeg arbejdede naturligvis efter et portrætfotografi. Faktisk ligner han Freddy Mercury, den legendariske sanger fra gruppen Queen, og netop det inspirerede mig også til at lave arbejdet. Men for at vende tilbage til Wallenbergmonumentet; hvis jeg nu havde modeleret en portrætbuste af Wallenberg, så havde den jo ikke sagt andet end, ja, her har vi så en statue af Wallenberg, og det havde jo ikke sagt noget om hans modige handlinger i Budapest og alt det han foretog sig som såkaldt diplomat for at redde de ungarske jøder fra dødslejrene. Og det var jo netop hans mod og hans handling som jeg synes var det enestående ved ham, og det som gjorde at jeg i det hele taget kunne lave de skulpturer, det var at det netop var handlingen det drejede sig om, og ikke hvordan personen nu engang så ud! Men jeg benyttede dog hans signatur, som jeg fik fra hans søster, den signatur som han benyttede når han skrev under på beskyttelsespassene. Det er så det element, der symboliserer selve personen Raoul Wallenberg, og som jeg lagde ned i pladsens sten i bronze. Ofte er den dækket af sne, eller af visne blade fra træerne, og det er ikke det element man først ser, men det gør ikke noget - den er der. For det var jo det, det gik ud på, på den måde at det var hans underskrift, der virkelig betød noget. Hvor mange pas kunne han og hans medarbejdere nå at lave på en nat? Hvor mange underskrifter kunne han nå at lave på en nat?

Det er jo netop interessant at se hvordan du oversætter den handling til et skulpturelt sprog.

Ja, det er netop selve den handling, som jeg så forsøgte at modellere.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Der er et gennemgående tema i mange af dine arbejder: modsætningen mellem spredning og koncentration.

Spredningen betyder først og fremmest at jeg har en frihed i forhold til et rum. Men det er ikke det samme med et lukket rum og et åbent, offentligt rum. For nu at vende tilbage til Wallenberg-monumentet, så har spredningen af elementerne en indholdsmæssig betydning, men i skulpturen Addition part 2 for eksempel, der også er en spredning, er den ganske formel, og afhængig af et givent rum. Afstanden mellem de forskellige former kan variere afhængigt af de rumlige forhold. Og koncentrationen ligger i den måde de er lavet på, hvordan de er modelleret, støbt o.s.v. Men i Wallenberg-monumentet er der også en koncentration i selve spredningen, men igen af indholdsmæssig karakter, altså den koncentration som Wallenberg og hans medarbejdere arbejdede med, den koncentration af mennesker i husene, som var under svensk beskyttelse. Det var en koncentration af en masse elementer og spændinger, som jeg også ønskede at fremstille i monumentet. Men generelt set, kan man tale om koncentration i den måde skulpturen bliver lavet på og spredning i dens opsætning.

Kirsten, du udstillede i begyndelsen af 90'erne på museet i Heilbronn, hvor dine arbejder blev konfronteret med en skulptur fra den faste samling, som du havde udvalgt.

Ja, udstillingen fandt sted i 1993 som del af en serie. Jeg skulle udvælge et værk fra museets samling og reagere på det. Jeg gik rundt og så på samlingen, der ikke var særlig stor, men som indeholdt nogle rigtig fine værker, bl.a. af Henry Moore. Men jeg besluttede mig for en lille kvindefigur i bronze, som hedder Le grillon, en skulptur af den russisk-franske billedhugger Ossip Zadkine fra 1953. Han var på det tidspunkt nærmest glemt i Tyskland, og det synes jeg var mere interessant end for eksempel Henry Moore. Jeg valgte den både på grund af den måde, den var modelleret på og på grund af gennemhulningen ved armene; den havde også en udhulet mave. Måden, den var modelleret på var så stofflig og så skæv at det tiltalte mig. Jeg valgte den naturligvis også fordi Zadkine her arbejdede med det negative rum, men også fordi den mindede mig om Sonja Ferlovs skulpturer. Og som modstykke lavede jeg min skulptur Torso in zwei Teilen, en 2-delt skulptur i gips og bronze der støtter sig til et galvaniseret stålgitter. Men indenfor den europæiske billedhugger-tradition er jeg mest interesseret i Brancusi, for hans renhed, hans sammenstillinger af former og materialer. Jeg finder ham blændende god, også selvom han af og til er lidt parfumeret,

Parfumeret?

Ja, parfumeret i den forstand at nogle af hans arbejder er overpolerede og nogle af hans materialesammenstillinger er på grænsen af kitsch. Men det er også interessant fordi han jo i mange af sine værker, specielt dem i træ, er på grænsen til primitiv kunst eller måske snarere til folkekunst. Han kom jo oprindeligt fra Rumænien og var meget inspireret af sin oprindelige kulturs formsprog, det bærer hans eget værk tydeligt præg af. Jeg har altid været fascineret af hans arbejde. En anden klassisk billedhugger, der også interesserer mig, er Alberto Giacometti, specielt hans portrætter. Men man kan sige at der går den samme koncentration igennem alle hans arbejder, den samme grad af intensitet - og det er kendetegnende for hans værk.

Hvad med en billedhugger som Rodin? Har han haft nogen betydning for dig?

Det har han da, men det kom først meget senere. Det var først ved et besøg på Rodin-museet i Paris at jeg rigtig blev opmærksom på hans måde at modellere på, på hans fermhed, ja, på hans storslåethed.

Hans måde at genbruge sine egne former på, ved at benytte fragmenter af allerede eksisterende skulpturer, må da også have interesseret dig?

Ja, naturligvis, men det er faktisk et aspekt af hans arbejde, som jeg først opdagede meget sent. Men jeg har faktisk arbejdet med nogle ting, der har en direkte forbindelse til Rodin. På et tidspunkt havde jeg lavet en række skulpturer, blandt andet Random Walk, og da havde jeg store mængder af ler i atelieret, som jeg bare brugte af, klaskede sammen. Men de udhulinger af lermængder, der var tilbage efter at jeg havde lavet blandt andet Random Walk - igen negativformer - dem lod jeg stå, og lavede så bronze-

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

afstøbninger af dem. De arbejder kaldte jeg The Mines. Altså miner på den måde at det var dér skulpturerne var hentet ud fra, ligesom nå man graver sten ud af bjerget. Og de står så som vidner om noget, der allerede har fundet sted. Og de skulpturer besluttede jeg at placere på helt klassiske podester, og for at få dem helt rigtige tog jeg til Rodin-museet og fotograferede nogle af de cavaletter, som han brugte til sine skulpturer. Dem malte jeg op, fotograferede og fik så fremstillet kopier af dem i træ som jeg malede hvide og brugte til de to skulpturer The Mines.

Hvordan forholder du dig i det hele taget til sokler?

Jeg har beskæftiget mig meget med spørgsmålet om hvordan man bedst kan præsentere skulptur. Og soklen er naturligvis et meget ladet begreb; derfor er der også så mange af mine skulpturer, der står direkte på gulvet. Men for eksempler i de store majolica-arbejder Fläche auf Sockel, som jeg forøvrigt også lavede i bronze i en mindre udgave, er soklen jo en del af selve skulpturen, den hænger fysisk sammen med skulpturen. Det er nok min mest direkte kommentar til det tema. Men naturligvis arbejdede jeg videre med det; også med spørgsmålet om transport af skulpturen, og det er i den dobbelte sammenhæng at man kan se arbejder som den grønne bronze på en grøn sækkevogn, Uden titel fra 1987, eller Head turned fra 1993, hvor det er en ladvogn, der samtidig er sokkel for bronzen, men som også transporterer den. I den skulptur benyttede jeg også et transporttæppe til at lægge imellem de to elementer af bronze med gibs på, ligesom når man beskytter de enkelte elementer til en transport. Jeg har også brugt en ganske simpel træpalle i værket Shift fra 1993. Soklen er - eller har i hvertfald været det - et gennemgående tema i mit arbejde.

Tilfældighedens princip synes også at have interesseret dig en del?

Det er jo en noget som man kender både fra den amerikanske og den europæiske billedhuggertradition. Marcel Duchamp har arbejdet med tilfældighed, det samme har Richard Serra, blandt andet i sine in situ arbejder i flydende bly. Det er altså en tradition indenfor den senere tids skulptur, som jeg selv også ønskede at afprøve. Det gjorde jeg så i gulvarbejdet Random Walk. Jeg tog en vis portion ler og løftede det op på en gaffeltruck, som jeg saa kørte op i et par meters højde. Der stod jeg så oppe og kastede leret ud. Faldet gav det en vis form, men det var afstanden der var afgørende for lerets struktur i faldet. Jeg kunne til en vis grad forudse resultatet, vende lermassen på det plastic, det lå på, og kaste det ud; lidt ligesom du kaster med terning. Jo mere koncentreret du er i selve kastet, jo mere rigtigt bliver resultatet. Jeg vidste at når jeg klaskede leret sammen paa en særlig måde, rev det fra hinanden og klaskede det sammen igen inden faldet - nogle fik kun et fald, de fleste fik 2 og en enkelt skulptur fik vist 3, men 3 fald var som regel for meget, for så var formen ikke længere aflæselig – så kom der et brugbart resultat. De blev så tørret, afformet og støbt i bronze, for her ønskede jeg at undgå det keramiske aspekt.

Dine skulpturer har indtil videre altid været unikaer, det er lidt usædvanligt hvad angår bronzeskulpturer, der som regel bliver fremstillet i 6 eksemplarer plus 2 kunstner-eksemplarer.

Det hænger måske sammen med at det er så omstændeligt at lave skulptur. Når man så endelig er færdig, kan man synes at det ikke er nok bare at have en skulptur, når det har været så omstændeligt og kostbart at komme så langt. For mit eget vedkommende er der to aspekter i det. For det første er det et spørgsmål om marked, og mit marked er hovedsageligt europæisk. Derfor har jeg heller ikke brug for at have flere udgaver af den samme skulptur. Det andet aspekt er at mange af mine senere arbejder har været så vanskelige og omstændelige at støbe, at det nærmest er umuligt at fremstille en hel serie. Mine skulpturer ligner jo for eksempel heller ikke Boteros! De kan jo ikke poleres industrielt. I det støberi hvor jeg får mine skulpturer støbt, er der ikke andre, der modellerer paa den måde jeg arbejder på. Og så følger jeg jo alle etaperne ganske nøje, det er ikke sådan at jeg aflever en model og så kommer og henter skulpturen når den er færdig. Jeg følger jo med i samlingen af de forskellige stykker, ciseleringen, patineringen og bruger enormt megen tid paa at følge og kontrollere alle etaperne, hvad mange andre kunstnere måske ikke gør. Og desuden er bronzeskulpturerne til mine udsmykningsopgaver jo lavet til at bestemt sted, så derfor er der heller ikke nogen ide i at støbe dem i 6 eksemplarer!

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Du er ved at færdiggøre den største skulptur, du nogen sinde har arbejdet på, og som skal vises for første gang på Statens Museum for Kunst.

Den skulptur, jeg arbejder på netop nu, Full Length, har været noget af et prøvestykke, for den er så stor at jeg har måttet modellere den i flere omgange, atelieret var simplethen ikke stort nok. Men den skulle have den størrelse, den kunne ikke have været mindre. Samtidig arbejder jeg med nogle ganske små skulpturer. Jeg tror aldrig at jeg har arbejdet så mikroskopisk. Det kom helt naturligt, ikke engang som en reaktion på Full Length. Jeg startede med en lille skulptur, og jeg blev så fascineret af arbejdet i det format at jeg fortsatte. Betydningfuldt nok kræver de en enorm koncentration, arbejdet med overfladen er så detaljeret.

Du er nået meget vidt omkring i dit arbejde med skulpturens muligheder og væsen, og du har udforsket dens grænseregioner. Er du ved at være nået til vejs ende?

Nej da, overhovedet ikke. Man går jo videre. Jeg ved ikke hvad det skal ende med, jo jeg ved at jeg en dag falder død om, men hvad det rent kunstnerisk vil føre til, det har jeg ingen anelse om. Der er forhåbentlig stadig en lang vej forude, og der er stadig utallige muligheder, jeg gerne ville afprøve.

Kunstværket 'A Journey Around The World' ses på Nordfløjens facade ud mod Fælledparken og Blegdamsvej, hvor det fungerer som afskærmning for patienter, der bevæger sig på hospitalsgangen, men samtidig tillader dagslyset at skinne igennem og åbner ud - synet mod verden, når man betragter kortets detaljer indefra. Verdenskortet, der er 110 meter langt, illustrerer den 55. nordlige breddekreds, som løber jorden rundt på den nordlige halvkugle.

Schlegel har i tidligere værker arbejdet med serier, hvor hun benytter en metode som kan kaldes udviskede rum. Værkerne på den aktuelle udstilling all around the world består af en række fotografier med udviskede motiver trykt på farvede glasplader. Motiverne er en variation af velkendte landskaber fra hele verden, imens det er teknikken og udtrykket der udfordrer beskueren til at stille skarpt, og genoverveje hvad det er man ser. Et hængende spejl, roterende om sin egen akse, skaber nye måder at opfange rummet og værkerne på. Tegninger bag glas med sløret tekst, kalligrafiske penselstrøg og prikker, gemmer skjulte beskeder og digte

Eva Schlegel er specielt optaget af, hvor beskueren befinder sig i rum og tid. Dette ses tydeligt gennem hendes værker, hvor Schlegel udtrykker sig gennem både foto, installation, glas og maleri.

Eva Schlegel er en østrigsk billedkunstner født i Hall, Tyrol i 1960. Hun er uddannet på Universitet for Anvendt Kunst i Wien i 1985, hvor hun i en årrække også har arbejdet som professor. Eva Schlegel interesserer sig især for det rum og den tid, som betragteren befinder sig i. Det ses gennem hendes arbejde, hvor hun udtrykker sig i alt fra installationer og glaskunst til malerier og fotografi, og grænserne herimellem.

Den toscanske mosaiktrappe 'Til J.H.' snor sig fra stuen til 7. sal som et drømmende væveri af farverige glassten. Mosaikkerne, der kommer fra producenten Ferrari & Bacci, lidt nord for Pisa, er omhyggeligt sat på undersiden af trappen af fire specialister fra Toscana, der brugte tre uger på arbejdet. Værket fremstår som en sanselig bevægelse af farver og mønstre, og trappen bærer samlet 1,5 millioner små stykker glasmosaik, der til sammen udgør Nordfløjens længste kunstværk.

Erik A. Frandsen er en dansk autodidakt billedkunstner født i Randers i 1957. Erik A. Frandsen lader sig inspirere af hverdagsagtige øjebliksbilleder, som han transformerer til lærredet. Han er især berømt for sine alternative blomstermalerier og mosaikker, men har gennem tiden også gjort sig bemærket gennem sit udforskende arbejde med utraditionelle materialer, såsom blyplader, lysstofrør, ståltråd, æg, spraymaling og sølvpapir.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

Your Explorative Movement I Olafur Eliasson Den centrale skulptur er formet som en langsomt roterende dobbelt helix i 25 meters højde, der kan opleves med forskellige perspektiver rundt omkring i atriet. Værket er konstrueret som et kontinuerligt rør, malet hvidt på den ene side og sort på den anden. Her skabes to koncentriske helixer i en uendelig sløjfe med en større, udvendig helix opviklet fem gange omkring en mindre, tættere viklet indre spiral. Ved syn fra balkonerne ændres det roterende arbejde kontinuerligt og skaber skiftende mønstre for overlappende sort-hvide spoler. Nedenfra gengives de to helixer i et konstant skiftende mønster af koncentriske cirkler.

Olafur Eliasson er en dansk-islandsk kunstner født i København i 1967. Han er uddannet på Det Kongelige Danske Kunstakademi fra 1989-1995. Olafur Eliassons værker er eksperimenterende i sit udtryk, men jordnære i form af sit materiale hentet fra naturen, såsom sten, vand, is, tåge og lys, og inspireret af de omgivelser han kommer fra.

Penge og sygehuse...

Kunstneriske ydelser er ikke en udbudspligtig ydelse i henhold til udbudsloven. Det statslige cirkulære for indkøb af kunst er ikke gældende for kvalitetsfondsbyggerierne. Med inspiration i det statslige regelsæt har regionsrådet i 2008 besluttet, at der for hvert af de store hospitalsbyggerier afsættes 1% af det samlede budget til kunst. I 2011 genbekræftede regionsrådet beslutningen i det politiske grundlag for byggeri.

Der er ikke vedtaget eller udarbejdet regionale retningslinjer eller politikker for indkøb af kunst til kvalitetsfondsbyggerierne. Det er de enkelte hospitaler, som gennemfører indkøb af kunst såvel som andre indkøb til brug for byggeprojekterne.

På Bispebjerg Hospital har der været en konkurrence/udbud om kunst.

På Rigshospitalet har der vedr. Nordfløjen været nedsat et kunstudvalg med reference til hospitalsbyggestyregruppen. Hospitalet har benyttet en faglig konsulent (museumsdirektør Poul Erik Tøjner fra Louisiana) til udvælgelse af kunstprojekterne. De valgte kunstnere skulle fremsende skitseforslag, som enten blev godkendt eller afvist af kunstudvalget. Kunstnerne fik udpeget et område i bygningen samt et budget for deres kunstprojekt. Rigshospitalets P-hus har lysinstallation til udsmykning af bygningen, dvs. bygningsintegreret kunst.

På Nordsjællands Hospital er der udpeget en kunstrådgiver, Wallner Weiss, som er i gang med at formulere en kunststrategi. Som led i dette arbejde vil Wallner Weiss bl.a. interviewe og holde workshops med hospitalets kunstudvalg. På baggrund heraf vil Wallner Weiss indstille nogle projekter og værker til styregruppen, som består af hospitalsdirektøren, projektdirektøren samt totalrådgiver. Der er ikke planer om at udskrive kunstkonkurrencer, men alle interesserede er velkomne til at kontakte projektet og deres kunstrådgivere. Projektet overvejer, at der skal være bygningsintegreret kunst med henblik på en effektiv anvendelse af de økonomiske ressourcer til byggeriet. Kvalitetsfondens regler (regnskabsinstruksen) omfatter ikke midler til kunst. Det er således alene regionsrådet, der beslutter i hvilket omfang, der skal afsættes midler til kunst. Regionsrådet har – som nævnt ovenfor - besluttet, at der for hvert byggeprojekt afsættes 1% af det samlede budget til kunst. Der er ikke truffet beslutning om at reducere i kunstpuljen for nogen af projekterne.

6 Guidede Gallerivandring Efterår 2020 – Kunsten på Panum + Nordfløjen Riget

På Rigshospitalets patienthotel er kunsten i foyeren betalt af Ny Carlsberg fondet, og Foght Fond har betalt alle billeder på hotelværelserne. Tæpper i patienthotellet og i repræsentationsområdet er betalt af byggeriets kunstmidler.

Det indgår også i overvejelserne på de øvrige hospitaler at søge fonde og donationer til finansiering af kunst på hospitalerne.