

5 Guidede Gallerivandring Efterår 2025 – Esplanadeområdet
Alice Folker Gallery, Galleri Maria Friis, Etage Projects

Alice Folker Gallery. Munde, kar, portaler - Karim Boumjimar



Porøse kar og utætte huller

João Florêncio

I *The Ethics of Psychoanalysis*, hans seminar fra 1959–60, brugte den franske psykoanalytiker Jacques Lacan en del tid på at tænke subjektivitet gennem vaser. Vasens funktion, hævdede han, er at “skabe tomrummet og dermed introducere muligheden for at fylde det... Det er på grundlag af dette fabrikerede signifiant, denne vase, at tomhed og fylde som sådanne kommer ind i verden, hverken mere eller mindre, og med samme betydning.” Han fortsætter:

“Hvis man ser vasen fra det perspektiv, jeg først foreslog, som et objekt skabt til at repræsentere eksistensen af det tomrum i det reale, der kaldes Tingen, så fremtræder dette tomrum i repræsentationen som nihil, som intet. Og det er derfor, pottemageren, ligesom jer, jeg taler til, skaber vasen med sine hænder omkring dette tomrum, skaber den – ligesom den mytiske skaber – *ex nihilo*, begyndende med et hul.”

Da Mari Ruti læser Lacan næsten fem årtier senere, bemærker hun, hvordan han bruger vasen som en metafor for den samtidige opståen af den selv fremmedgørelse, der definerer os, og de kreative måder, vi udvikler for at håndtere den – måderne, hvorpå vi bygger vaser omkring vores egen utilgængelighed for os selv, for at gøre os selv opfattede, læsbare, kommunikerbare, definerbare. Men disse vaser, disse identiteter, kan aldrig indeholde vores indre mangfoldighed helt; et unavngiveligt overskud ender altid med at sive ud, og en ny vase må skabes for at erstatte den gamle, igen og igen. Det er dette overskud, der driver os fremad, der gør det muligt for os at leve i retning af en fremtid.

Jeg husker, da vi talte sammen første gang. Leipzig, sidste sommer. Vi havde begge ventet på bussen, der skulle køre os ud til den sø ved skoven. Du endte med at sidde ovre på den anden side af midtergangen.

Vi ankom. Solen skinnede.

I løbet af de tre dage blev vi ved med at støde på hinanden – på stranden, i skoven, blandt de dansende kroppe, blandt de kneppende kroppe. Men vi kneppede ikke... i hvert fald ikke med det samme.

Midlertidige strukturer, huslignende. Bænke, gloryholes, bure, slynger, sofaer, scener. Psykedelika og stimulanter. Flygtige hjem, der trak os ind. Trygge havne. Kar som genkendelige former. En domesticeret vildskab.

Et hjem er dér, hvor begæret er.

Vi kneppede ikke med det samme, men vi talte en del. Korte samtaler, presset ind mellem house-tracks, techno-tracks, vandposter og hårde pikke.

Vi kneppede ikke med det samme, delvist fordi jeg ikke kendte mig selv som én, du kunne begære.

Velkendte, hærdede mure styrede rummet mellem selv og anden, mellem mig og dig. Alligevel var murene af ler... Porøse, de åndede. Gispende brød de til sidst og lækkede.

“Fordi verden er fyldt med vidunderlige objekter, der lokker vores begær – fordi verden, selv om den er fuld af begrænsninger og afsavn, også er gennemvædet af muligheder – bliver vi tvunget til at række ud over vores solipsistiske univers.”

Jeg husker det stadig, som var det sket i går. Vi sad og snakkede, som vi havde gjort før. Men denne gang var det anderledes – vi lækkede. Du tog min hånd og førte den ned til din pik. Vi kyssede, mens jeg greb fat om den tunge metalkæde om din hals. Jeg holdt fast, for ikke at forsvinde. Det næste, jeg husker, er, at vi var nogle meter væk, nede ved træerne, lænet op ad hegnet, der skulle forhindre os i at drukne. Du rev murene ned – du knuste vasen. Jeg husker din varme ånde, der forsøgte at holde fast i den fugtige, svedige hud på min ryg. Du brast også. Vi lækkede.

“Netop fordi eros indebærer inkorporationen af den anden i selvet, gør det det muligt for selvet at overskride sine normale grænser og få adgang til facetter og potentialer af sin væren, der normalt forbliver skjulte eller inaktive... det giver selvet mulighed for et øjeblik at ‘miste’ sig selv, for derefter at dukke op igen, forandret, med dets parametre forhandlet på ny.”

Vi rejste os og samlede os selv op. Vi krammede og kyssede farvel, mens jeg lærte mig selv som én, du kunne begære. Senere samme nat kom en anden fyr hen til mig:

“Jeg så dig blive kneppet tidligere, ude i skoven... Det var hot...”

João Florêncio er professor i kønsstudier (seksualitetsmedier og sexkulturer) ved Linköpings Universitet i Sverige. Han er forfatter til *Bareback Porn*, *Porous Masculinities*, *Queer Futures: The Ethics of Becoming-Pig* (2020) og, sammen med Liz Rosenfeld, *Crossings: Creative Ecologies of Cruising* (2025), samt talrige artikler og bogkapitler.

Værkanalyser af Karim Boumjimars værker

1. Det store tekstile værk: figurer i opløsning og transformation

Det store tekstile arbejde – et stykke rå stof, ophængt frit som et banner – fungerer som en slags vandrende tableau vivant, hvor figurer og dyr optræder i et kontinuum af forskydning og metamorfose. Boumjimars lette, men samtidig aggressive streg bevæger sig mellem kontur og farveudbrud, som om figurerne konstant materialiserer sig og kolliderer på samme tid. De aftegnede kroppe er elastiske, ofte snoede om sig selv, med knækkede led og udstrakte lemmer, der skaber en følelse af både lyst og ubehag.



Dyremotiverne – en slange, en hjort med menneskeligt udtryk, fuglelignende væsener – er ikke blot symboler, men dele af et større økologisk og kropsligt kredsløb. Boumjimars univers er befolket af hybrider, som udfordrer grænsen mellem menneske, dyr og mytisk figur. Den store hjortekrop med skæl eller fjer antyder en overgangstype, et væsen i konstant genforhandling af sin eksistens.

Det tekstile underlag – en rå, ufærdig lærredsflade – fungerer som en bevidst kontrast til de dramatiske farvestrøg. Det frembringer en fornemmelse af ritual eller procession, som om værket er et flag, et votiv eller et kropsligt kort over et indre landskab. Farvens ujævne, næsten improviserede energi skaber indtryk af en

fortælling uden central komposition: alt er i bevægelse, og ingen figur hierarkisk hævet over de andre. Hermed bliver værket et dynamisk rum for transformation.

2. De to indrammede tegninger: relationer mellem figurer, dyr og ornamentik



I de to indrammede tegninger arbejder Boumjimar med en mere komprimeret, scenisk billedflade, hvor figurerne står tættere og interagerer mere direkte. Den venstre tegning af en gul og orange figur, der bukker sig bagover i en næsten umulig position, viser Boumjimars interesse for kroppen som både fysisk og psykologisk fleksibelt materiale. Figuren synes fanget i en form for selvbeskuelse eller kropslig trance; kroppen er vrænget ud i en position, der både udtrykker nydelse og

belastning.

Den større tegning til højre fungerer som et mytologisk rum, hvor flere figurer bebor forskellige zoner af fortællingen. En centreret figur med gule ben – halvt engel, halvt danser – sidder på en spiralform, der kunne læses som en labyrint, et slangehylster eller en symbolsk cirkel. Rundt om denne figur samler et menageri sig: hestehybrider, antropomorfe dyr, nøgne kroppe og maskerede ansigter. Boumjimars streg er let og hurtig, men hans komposition gennearbejdet: figurerne sættes i relation, som om de indgår i et ritual, en dans eller en forhandling.

Farverne er strategisk placeret – især de gule accenter – og fungerer som et energisk fokuspunkt, der bevæger sig mellem figurerne som en pulserende strøm. Det skaber en sammenhæng mellem de forskellige organismer og antyder en form for fælles biologisk eller mytologisk energi.

3. Det store tekstile værk med den centrale blå-ansigtsfigur:



I værket med den store blå ansigtsfigur i midten træder Boumjimars dramatiske sensibilitet endnu tydeligere frem. Centralt ligger et stort, maskelignende ansigt, der både er menneske, guddom og dukke. Ansigtet fungerer som et magnetisk centrum for resten af figurerne, som alle synes at cirkulere omkring denne blå skikkelse. Kroppene omkring ansigtet er kastet ud i fysiske gestusser: nogle svæver, nogle kollapser, nogle synes at være i kamp eller ekstase. Det skaber et nærmest kosmisk drama, hvor kroppe opfører sig som planeter i rotation om et ukendt energetisk punkt. De malede farver – især blå, rød og orange – anvendes ekspressivt, så de giver figurerne en glødende, nærmest brændende energi.

Nederst i værket ses vækstformer, der minder om koraller, træer eller brændende grene. Disse organiske strukturer binder værket sammen som en slags rodnet – et tegn på, at Boumjimars univers er lige så meget natur som krop, lige så meget økosystem som psykologi.

4. De to tegninger med dyrefigurer: ornament, leg og fantasi



I de sidste to tegninger fremhæves Boumjimars evne til at kombinere det ornamentale og det figurative. Værket til venstre viser et stort, dekoreret dyr – en hybrid mellem tyr, mytologisk væsen og maske – omgivet af figurer i intime eller omsorgsfulde positioner. Ornamentikken på dyrets krop – farverige mønstre, der minder om

tekstiler – fungerer som et visuelt sprog i sig selv. Boumjimars linjer er både legende og præcise, og værket fremstår som en fortælling om relationer, omsorg og kropslig nærhed på tværs af arter.

Værket til højre er mere afdæmpet, men lige så potent: to dyrefigurer, måske får eller fantasidyr, står tæt sammen i en slags indsprunget intimitet. Farvestrøgene er bløde og transparente, som om figurerne er ved at træde frem af en tåge. Her fremstår Boumjimar mindre ekspressiv og mere poetisk – et bevis på spændvidden i hans streg.

Om Boumjimar

Boumjimars vaser tager afsæt i en tradition, der går tilbage til antikkens amphoraer, men i stedet for at hylde helte og guder, præsenterer de intime kys, natklubscener, mytiske transformationer og queer-erfaringer, der ellers er fortrængt fra historiens piedestaler.

De store keramiske vaser danner et naturligt udgangspunkt. Keramikken har i årtusinder fungeret som både brugsgenstand og fortællende medium – fra græske amphoraer med heroiske myter til japanske te-keramikeres subtile filosofi. Hos Boumjimar er vasen ikke et kontrolleret symbol på tradition, men en ustyrlig beholder for erfaringer, drifter og relationer.

Han fortsætter dermed en linje, som kunstnere som Grayson Perry i Storbritannien eller Betty Woodman i USA har udforsket: keramikken som platform for nutidige fortællinger om identitet, køn og samfund.

Men Boumjimar går et skridt videre i sin billedstrøm. Hans maleriske figurer, der flyder fra ansigt til ansigt, fra krop til krop, leder tankerne tilbage til Hieronymus Bosch og Pieter Bruegel den Ældre, hvor menneskets skrøbelighed og begær blev foldet ud i fabulerende, mytiske universer.

Samtidig bærer de tydelige spor af 1900-tallets modernisme: Picassos radikale forvrængning af kroppen, CoBrA-maleriets spontane energi og Jean Dubuffets "art brut"-æstetik. I de mere erotiske og intimt sanselige scener kan man ane forbindelser til Jean Cocteaus homoerotiske tegninger, David Hockneys tidlige badehus-motiver eller til Robert Mapplethorpes fotografiske iscenesættelser af kroppe uden for normativitetens rammer.

Hvor Bosch og Bruegel skildrede mennesket fanget i moralske og religiøse hierarkier, og hvor Picasso og CoBrA brød med kunstens klassiske proportioner for at finde en ny frihed, går Boumjimar skridtet videre ved at insistere på et queer og polyamorøst perspektiv. Hans værker er ikke blot kritik af normerne – de er visioner om en anden historieskrivning. Han kalder selv vaserne en form for "fremtidsarkæologi": forestillingen om, at hvis disse genstande en dag graves op, vil de vidne om liv, kroppe og relationer, som ellers er blevet marginaliseret af den heteronormative fortælling.

Glasuren spiller her en central rolle. Hvor klassisk keramik ofte skjulte processen i en blank, kontrolleret overflade, dyrker Boumjimar materialets uforudsigelighed. Hans eksperimenter med pigmenter, genbrugsmaterialer og brændingsteknikker gør selve overfladen til et levende landskab, hvor kontrol og tilfældighed, konstruktion og opløsning eksisterer side om side. I dette materialemæssige spændingsfelt kan man ane slægtskaber til kunstnere som Lucio Fontana, der gennembrød lærredet, eller Antoni Tàpies, der opløste maleriets flade med rå materialer.

Ved afgangsudstillingen på Charlottenborg i 2025 blev Boumjimars monumentale podie-installation aktiveret performativt af kunstneren selv og to andre performere, som dansede og bevægede sig kropsligt omkring de store vaser. Denne gestus understregede værkernes sociale og sanselige dimension, og viste, hvordan objekterne ikke blot er billedbærere, men aktører i et levende, kropsligt ritual.

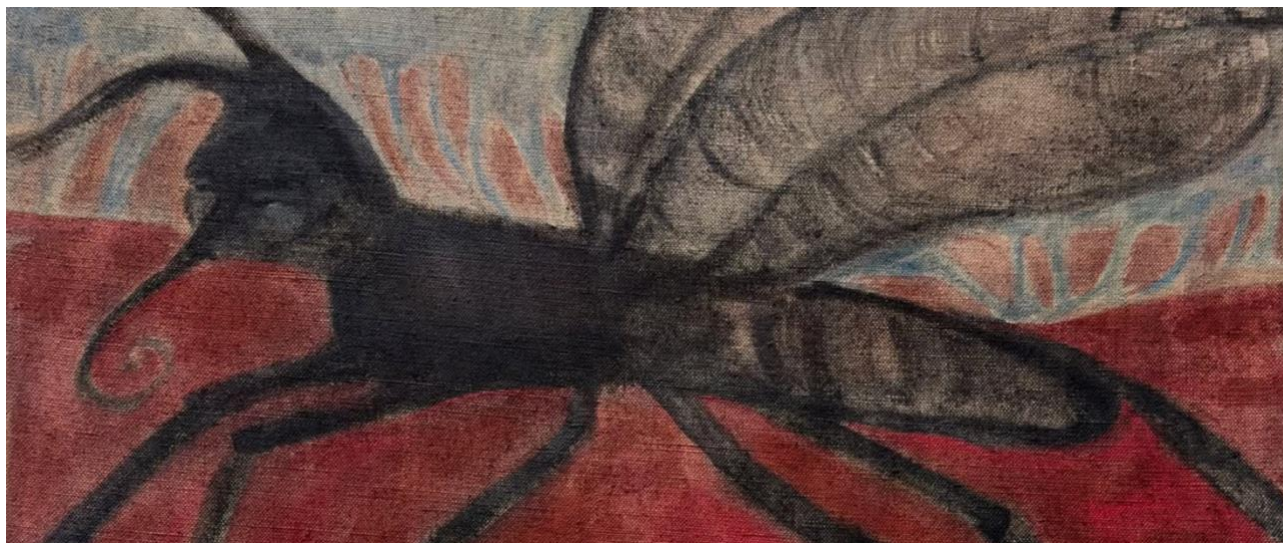
Boumjimar skriver sig ind i en række af kunstnere, der har udfordret billedets og kroppens grænser, men han gør det med en konsekvent queer sensibilitet, der giver stemme til erfaringer, der historisk set er blevet marginaliseret. Resultatet er et fabulerende, frodigt og politisk univers, hvor kaos bliver en form for orden, og hvor fremtidens arkæologi allerede nu begynder at tage form.

Læs Elle interview med KB:

<https://elle.dk/agenda/karriere/billedkunstner-karim-boumjimar-at-springe-ud-som-kunstner-var-i-virkeligheden-svaerere-end-at-springe-ud-som->

queer/?fbclid=IwY2xjawM3UnhleHRuA2FlbQIxMQBicmlkETB2cEVHVUc5aDVtRHZXZDE3AR5wmV7Ws0rPvOAR1cwsZmJwFjy2Z5JL9MsdfVZByrm5d7NIHfBul8ttLsJxXA_aem_KWkOMpezLv_742Lt1CPYtQ

Galleri Maria Friis – Soloudstilling med Emmarosa Liebgen – Undercurrents



Galleri Maria Friis har fornøjelsen af at invitere til åbningen af Emmarosa Verdoner Liebgens soloudstilling *Undercurrents* – hendes første solopræsentation i galleriet. Liebgen var tidligere repræsenteret i gruppeudstillingen *Sitrende* i 2024.

Som opgravede relikvier eller fragmenter af glemte drømme udfolder udstillingen sig gennem en serie malerier og raderinger, der undersøger metamorfiske tilstande, hvor menneskelige og naturlige former opløses i hinanden. I begge medier arbejder Liebgen figurativt, og hendes motiver glider mellem kvindeskikkelser, havvæsener og fugle: hver af dem bærer øjeblikke af overgang og forvandling.

Hendes værker bevæger sig gennem grænsetilstande: mellem søvn og vågenhed, liv og død, overflade og dybde – drømmende lag, der strømmer under det synlige.

Emmarosa Verdoner Liebgen er en dansk kunstner, hvis praksis spænder over maleri, skulptur og radering. Hendes værker kredser om temaer som tab, erindring og forgængelighed og tager form som skrøbelige beholdere for det, der ellers kunne forsvinde. Menneskelige og naturlige former foldes ind i hinanden: kroppe nedbrydes til jord, blomster spirer ansigter, og erindringer størkner til sølvindrammede fragmenter. I stedet for at opløse følelser lader hun dem svæve – forblive uafsluttede. Forankret i feministiske og økokritiske perspektiver reflekterer Liebgens praksis over skrøbelighed, omsorg og den kvindelige erfaring. Som skår samlet i en vejrsdelt mosaik fremstår hendes værker som delvise, men vedholdende rester – sarte, men tætte af tid.

Emmarosa Verdoner Liebgen (f. 1997) er uddannet fra Det Fynske Kunstakademi (2025). Hun har udstillet i forskellige gruppeudstillinger, heriblandt *Preview* på ODP3 (2025), *Sitrende* på Galleri Maria Friis (2024) og *Everything is Connected* i FAA Project Room (2024). Tidligere udstillinger inkluderer *A Thin Layer of Bark Surrounds Us* på Projekt Parleur (2022). Hendes værker er repræsenteret i samlinger som Egmont Fonden, Danske Bank, The Plant, Middelfart Kirke og Ny Carlsbergfondet.

Værkanalyser

1. Drift (2025), olie på lærred, 18 × 24 cm



Emma Lisa Løftgen
Liminal Ground, 2025
Oil on linen canvas
150 x 210 cm

Motivet viser et insekt- eller sommerfuglelignende væsen i gulgrønne, organiske former, omgivet af en mørk rød og brun atmosfære. Den lille skala understøtter et intimt blik på transformation og skrøbelighed. Baggrunden fremstår som et flydende felt af jord og blod, hvilket fremmer oplevelsen af metamorfose som noget både fysisk og psykisk. Væsnet ligner et mellemstadium – hverken fuldt dannet eller opløst – og fungerer som en visuel metafor for grænselandet mellem livsfaser eller sindstilstande. Farvevalget skaber en følelse af uro og organisk pulseren.

2. Dark Ember (2025), olie på bomulds lærred, 30 × 45 cm



Emma Lisa Løftgen
Dark Ember, 2025
Oil on cotton canvas
30 x 45 cm

Et menneskeligt ansigt fremstår drømmende eller tungsindigt, omgivet af et rødt, glødende rum. Figuren synes at være i en tilstand mellem søvn og bevidsthed. Baggrundens lag af røde og mørke strøg kan forstås som et indre landskab – minder, temperaturer eller følelsesmæssige gløder. Titlen "Dark Ember" understreger denne indre varme, der er tæt på at falme, men stadig ulmer. Værket balancerer mellem portræt og psykologisk rum, og ansigtets udviskede konturer peger på identitet i opløsning.

3. Bloodstream (2025), olie på lærred, 44 × 43 cm



Emma Lisa Løftgen
Bloodstream, 2025
Oil on linen canvas
44 x 43 cm

En insektlignende skabning breder sig ud over billedfladen, med lange ben og en krop, der fremstår delvis transparent. Den røde baggrund sammen med titlen antyder en scene inde i kroppen – som om væsnet bevæger sig gennem et kredsløb. Det organiske, næsten mikroskopiske udtryk forstærker temaer om indre liv, symbiose og parasitære relationer. Kombinationen af realistiske insektformer og abstrakte blodstrømme peger på en sammenfletning af det menneskelige og det ikke-menneskelige.

4. Hush Pulse (2025), olie på bomulds lærred, 50 × 40 cm



Emma Lisa Løftgen
Hush Pulse, 2025
Oil on cotton canvas
50 x 40 cm

Et stort nærbillede af et kvindeansigt i en stilstand mellem ro og uro. Øjnene er lukkede, men ansigtets form antyder indre aktivitet – et stille pulsslag, som titlen indrammer. Den omgivende form, der kan læses som fjer, pels eller et organisk gevandt, omslutter figuren som en beskyttende membran. Værket arbejder stærkt med stilhed og intimitet; det fremstår som et øjeblik af selvforydelse, måske sorg, måske hvile. Farvepaletten er dæmpet, men varm.

5. Liminal Ground (2025), olie på bomulds lærred, 50 × 60 cm



Emma Lisa Løftgen
Liminal Ground, 2025
Oil on cotton canvas
50 x 60 cm

Et mørklagt, næsten tåget landskab, hvor træer og vegetation kun svagt træder frem. Billedet er gennemgående præget af tykke lag, som giver en taktile og jordbunden overflade. Titlen understøtter læsningen af motivet som et overgangssted – hverken nat eller dag, hverken natur eller erindring. Landskabet kan ses som et indre rum, hvor naturens former fungerer som hukommelsesfragmenter. Den næsten monokrome palette giver en melankolsk og tidløs karakter.

6. Tremor (2025), olie på bomulds lærred i egetræsramme, 32 × 32 cm



Portrættet viser en profil vendt mod venstre, badet i en rødviolet atmosfære. Konturerne er løse og skiftende, som om figuren vibrerer eller er i opløsning. Titlen "Tremor" antyder en indre rystelse – følelsesmæssig, fysisk eller mentalt. Den kvadratiske form og den massive ramme giver værket stabilitet, hvilket kontrasterer den skrøbelige figur. Farvespillet mellem violet og rød skaber en fornemmelse af varme og uro på samme tid.

7. Where Darkness Kisses (2025), olie på lærred, 33 × 41 cm



Motivet viser en kvindefigur i tæt kontakt med en stor edderkop, som hun holder op til munden. Det intime møde mellem menneske og insekt skaber en konfrontation mellem det sirlige og det urovækkende. Edderkoppen bliver et symbolsk væsen – både potent, skrøbeligt og forbundet med transformation. Værket indskrives sig i Liebgens vedvarende undersøgelse af grænser mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige.

Det tætte udsnit og den drømmende, dæmpede palet peger på en introspektiv situation, hvor berøring og fare sammenflettes. Motivets mørke sensibilitet kan forbindes til Odilon Redons psykiske symbolisme og til Leonor Fini, der også lod kvindefigurer interagere med hybrider og dyr som metaforer for begær, frygt og kontrol. Ligesom hos Fini optræder kvinden som et subjekt i kontakt med sit eget mørke snarere end et objekt i en narrativ scene.

8. Weight of Air (2025), olie på lærred, 100 × 70 cm



Et stort fuglevæsen folder sig ud bag en kvindefigur, som befinder sig i forgrunden. Fuglen fremstår som en overvejret skikkelse – et væsen, der både lægger pres på figuren og indrammer hende. Titlen antyder en form for symbolsk vægt: en psykisk, kropslig eller spirituel byrde.

Sammenstillingen af menneske og fugl har tydelige forbindelser til symbolismen og især til kunstnere som Hilma af Klint og Paula Modersohn-Becker, der anvendte dyr som indre figurer. Den mørke koloristik peger desuden mod Edvard Munchs behandling af psykologiske rum, hvor naturfigurer fungerer som emotionelle spejlinger. Fuglen kan tolkes som en arkætypisk figur – ikke et realistisk dyr, men et psykologisk emblem.

Teknisk arbejder Liebgen med lagdelte mørke flader, der udvisker grænserne mellem figur og baggrund. Dette styrker værkets liminale karakter og knytter det til hendes overordnede tema om overgangstilstande.

9. The Opening (2025), olie på bomulds lærred, 16 × 33 cm

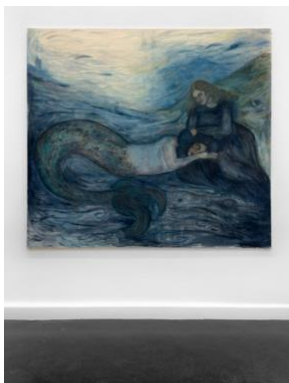


Emmaus Liebgren
The Queen, 2023
Oil on cotton canvas
180 x 220 cm

Motivet forestiller en organisk, planteformet skikkelse, der står som en mellemting mellem blomst, kød og svamp. Formen rummer både sensualitet og forfald, og den rejser sig fra et bundlag af mos, rødder og mørke blade. Den falder naturligt ind i Liebgens hybride billedsprog, hvor naturformer aldrig er entydige.

Det langstrakte format understøtter plantens vertikale fremkomst – en langsom åbning eller spiren. Fremstillingen har paralleller til Georgia O'Keeffes blomster, men her er udtrykket mere jordbundet og mindre idealiseret. Formen peger også mod surrealistiske som Leonora Carrington, hvor flora optræder som psykologiske eller spirituelle entiteter, og mod symbolistiske botanikstudier hos Redon. Værket fungerer som en stille overgangsfigur – et punkt, hvor noget begynder at vokse, men hvor formen stadig er ubestemt.

10. Leave-Taking (2025), olie på bomulds lærred, 175 × 195 cm



Emmaus Liebgren
Leave-Taking, 2025
Oil on cotton canvas
175 x 195 cm

Et stort værk, der forestiller en havfruelignende figur hvilende i skødet på en siddende kvinde. Vandet omkring dem strømmer i blå og turkise bevægelser, hvilket skaber en atmosfære af både omsorg og afsked, som titlen understreger.

Kompositionens intimitet kan forbindes til symbolistiske skildringer af mytiske kvinder, f.eks. i værker af Gustav Klimt og Fernand Khnopff, hvor kvindelige figurer ofte optræder i ceremonielle, rituelle relationer. Vandets dynamik og figurernes ro bringer også paralleller til 1800-tallets romantiske havmotive, dog her med en klar feministisk omfortolkning, hvor relationen mellem figurerne er præget af omsorg frem for objektivering.

Havfruen fremstår ikke som et mytologisk væsen i traditionel forstand, men som et kropsligt nærvær, der udforsker intimitet og tab i et flydende, transformativt landskab. Værket står som en kulmination af Liebgens temaer: metamorfose, omsorg, forgængelighed og kvindelig erfaring.

11. Vein (2025), olie på lærred, 100 × 91 cm

I dette værk ses en kvinde i blå kjole, mens en stor fugleform bag hende smyger sig som en skygge eller en indre dobbeltgænger. Hænderne er i fokus: de holdes foran kroppen i en gestus, der kunne være en besværgelse, en selvberøring eller en stille handling af koncentration. Titlen "Vein" antyder forbindelser – blod, livsstrømme, indre bevægelse.



Emmaus Liebgren
Vein, 2025
Oil on linen canvas
100 x 91 cm

Hænderne som centrale symboler placerer værket i dialog med kunstnere som Käthe Kollwitz, der anvendte hænder som bærere af intens følelsesmæssig ladning, og med Modersohn-Becker, hvor kvindekroppen blev fremstillet som et selvstændigt, kraftfuldt motiv. Fugleformen bag figuren peger på indre transformation eller en latent energi, i tråd med symbolismen og med visse motiver hos Klee og af Klint.

Koloritten, der veksler mellem blå og rustrøde toner, skaber kontrasten mellem det indre og det ydre, det kølige og det glødende. Figuren fremstår i en tilstand af koncentreret stillhed, hvor det indre liv synes at vibrere under overfladen.

Kunsthistorisk set:

Liebgens praksis indskrives sig i en længere kunsthistorisk linje, hvor det drømmende, det symbolske og det organisk-menneskelige flettes sammen. Hendes værker kan ses som en samtidslig videreførelse af

symbolismen, særligt i spændingsfeltet mellem det indre og det ydre, mellem psykiske tilstande og deres visuelle modstykker. Hos kunstnere som Odilon Redon og Edvard Munch bliver naturformer, skygger og hybride væsener manifestationer af mentale tilstande, og samme logik findes hos Liebgens, hvor figurerne ofte fremstår som forlængelser af sindet mere end som selvstændige narrativer. Det symbolske motiv fungerer ikke som allegori, men som en glidende, ufast form, der giver plads til tvetydighed.

Liebgens billedverden trækker også tråde til den kvindelige surrealismes tradition, hvor kunstnere som Leonor Fini, Leonora Carrington og Dorothea Tanning anvendte hybrider, dyr og metamorfoser som billeder på identitet, psyke og transformation. I disse kunstneres arbejder optræder kvinden ikke som passiv figur, men som psykologisk centrum, og netop denne forskydning genfindes hos Liebgens. Dyrene og naturvæsenerne omkring hendes figurer er ikke symboler på fare udefra, men elementer af figuren selv – udvidelser, spejlinger eller skyggeskikkelser, der gør den indre proces synlig. I dette perspektiv bliver hendes motiver ikke blot surrealistiske, men nærmere økokritiske: mennesket opløses i og påvirkes af naturens former, og grænsen mellem artenes identitet gøres porøs.

Fra modernismen arver Liebgens en særlig opmærksomhed på den kvindelige krop som et sted for overgang, erfaring og indre liv. Paula Modersohn-Becker og Käthe Kollwitz placerede kvinden i centrum af egne erfaringer – ikke som ideal, men som et subjekt, der bærer omsorg, tab, forbundethed og smerte. Liebgens fører denne tradition videre, men i en mere drømmende og kropsligt udvidet form. Hænder, ansigter og brystkasser bliver overflader, hvor psykologiske og naturorganiske processer blander sig; træer, fugle og blomster kan siges at vokse direkte ud af figurerne, som var de del af samme kredsløb.

Der findes desuden en forbindelse til Hilma af Klints spirituelle visualitet, hvor naturformer fungerer som tegn på usynlige eller indre strukturer. Hos Liebgens er forbindelserne mindre systematiske, men de deler en interesse for det indre som noget, der bedst udtrykkes gennem organiske figurer. Samtidig kan man se værkerne i forlængelse af Georgia O'Keeffes undersøgelser af blomster som kropslige metaforer, om end Liebgens former er mere urolige, mindre monumentaliserede og ofte bærer et element af forfald eller opløsning.

Liebgens samlede udtryk har desuden et slægtskab med ekspressionismen, hvor farven selv bliver bærer af stemning, tyngde eller uro. I flere værker fremstår farven som en slags atmosfærer – ikke som realistisk lys, men som emotionel baggrund for figurerens tilstand. Denne brug af farve som psykologisk rum forbinder hende til kunstnere som Ernst Ludwig Kirchner eller Emil Nolde, dog uden deres ekstreme gestik. Liebgens arbejder mere lagdelt og tyst, hvilket giver værkerne en langsommere, mere meditativ karakter.

På tværs af disse kunsthistoriske forbindelser fremstår Liebgens praksis som en forhandling mellem det menneskelige og det ikke-menneskelige, mellem det sanselige og det mentale, mellem tradition og fornyelse. Hendes værker trækker på symbolistiske og surrealistiske traditioner, men transformerer dem gennem en nutidig bevidsthed om økologi, omsorg og kvindelig erfaring. Resultatet er en billedverden, der fremstår som en udvidet organisme: porøs, foranderlig og gennemstrømmet af spor fra både individets og naturens indre liv.

Etage Projects. Marie Holst. The Garden
Marie Holst – Tekstil, Relief og Den Vævede Have



Marie Holst — Billedvæver og tekstildesigner

Marie Holsts arbejde ved væven er grundlæggende todelt. På den ene side er processen strengt systematisk og matematisk, fordi arbejdet med TC2-væven kræver kodning og digital programmering. På den anden side er hendes praksis intuitiv og fri, formet af håndtegning og en indgående, kropslig viden om materialer, garn og farver. Denne dobbelte tilgang – mellem det digitale og det analoge, mellem struktur og intuition – er kernen i hendes værkproduktion.

Fra sit atelier i det centrale København forener Holst traditionelle væveteknikker med nutidens teknologi og skaber figurative og ekspressive værker gennem digital jacquard- og TC2-vævning. Hendes erfaring som analog væver møder her en digitalt programmeret, men stadig fysisk krævende metode, som giver mulighed for at udvikle komplekse og lagdelte billedvævninger, der leder tankerne mod historiske gobeliner, men udtrykker samtidige fortællinger.

Denne kombination af teknologi og taktilitet gør det muligt for Holst at revitalisere vævetraditioner, der ellers er i fare for at forsvinde, samtidig med at hun udvider det tekstile materiales potentiale. Hun arbejder med en intuitiv tilgang til samspillet mellem form, farve, tråd og binding, hvor hvert element bidrager til en detaljeret, rumlig og billedbærende helhed.

Resultatet er en værkserie, der både er stoflig og fortællende, og som inviterer beskueren til at undersøge de mange lag, skift og motiver, der udfolder sig i hendes narrative billedvævninger.

Historisk set

Billedvævning er en af de ældste billedbærende kunstformer i verden og har gennem årtusinder fungeret som både praktisk, rituel og repræsentativ teknologi. Fra oldtidens nærorientalske tekstiler over middelalderens europæiske gobeliner til modernismens eksperimenterende vævekunst har billedvævningen været et medium, hvor teknik, materialitet og fortælling er uløseligt forbundet.

I middelalderen og renæssancen var storstilede gobeliner blandt de mest prestigefyldte kunstobjekter i Europa. De fungerede som mobile vægge, der opvarmede sale og samtidig kommunikerede magt, myter og politiske narrativer. Vævningen var her et kollektivt håndværk med en kompleks arbejdsdeling mellem

tegner, farver, væver og værkstedsleder. Motiverne var monumentale og narrative, ofte baseret på skitser og kartoner af tidens fremmeste malere.

I det 20. århundrede blev vævningen revitaliseret, særligt gennem Bauhaus-skolens eksperimenter, hvor kunstnere som Anni Albers (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-bauhaus-master-anni-albers>) og Gunta Stölzl (<https://awarewomenartists.com/en/artiste/gunta-stolzl/>) redefinerede tekstil som et selvstændigt, modernistisk kunstnerisk sprog. Her blev væven ikke længere betragtet som et håndværksmæssigt hierarki under maleriet, men som et modulært, strukturelt medie med sin egen æstetik. Sideløbende udviklede kunstnere som Hannah Ryggen i Skandinavien politiske gobeliner med stærk billedkraft og tekstil selvstændighed.

Denne bevægelse – fra repræsentation til materialitet, fra ornament til kunstnerisk udsagn – har dannet grundlag for den tekstile vending, som præger samtidskunsten i dag.

Hannah Ryggen (1894–1970) indtager en særlig position i tekstilhistorien, fordi hendes praksis både udfordrer og omdefinierer, hvad billedvævning kan være. I en tid hvor gobelinen stadig var præget af dekorative traditioner og ofte blev betragtet som et håndværk adskilt fra “egentlig” kunst, arbejdede Ryggen med en radikal forståelse af væven som et politisk og eksistentielt udtryk. Hendes værker er ikke blot vævede billeder; de er socialt og historisk ladede materialer, hvor hver tråd bærer både tid, sted og modstand.

Ryggen anvendte udelukkende håndfarvede garner, ofte indfarvet med planter fra kystlandskabet omkring sit hjem i Ørlandet i Norge. Denne selvforsynende praksis skabte en direkte forbindelse mellem landskabet og det færdige værk, som om farverne selv bar spor af den natur, der omgav hende. Det organiske i hendes materialer er ikke en romantisering af naturen, men et bevidst greb, hvor farvestoffet bliver et vidnesbyrd om samtidens politiske pres, krig og overgreb. Garnets ujævnheder, de levende farvetoner og den langsomme, fysiske arbejdsproces skaber en form for modstand mod den glatte, reproducerbare billedkultur. Hendes værker er ikke “perfekte” i traditionel gobelinforstand – de er levende, ujævne, stoflige og fulde af nervøsitet. De er protester vævet ind i trådene.

Politisk set var Ryggen kompromisløs. Hun brugte gobelinen – et medie traditionelt forbundet med magtens repræsentation – til at kritisere magten selv. I værker som *Etiopia* (1935) og *Drømmedød* (1936) vendte hun billedvævningsens autoritet mod fascismen og nazismens voksende trussel. Det er ikke kun hendes motiver, der er politiske; hele hendes tilgang til materialitet er politisk. Hendes insistensen på håndfarvede garner, slidsomme processer og autonome værksteder kan læses som en modstand mod industrialisering, militarisering og den fremmedgørelse, hun mente prægede det moderne samfund.



Ryggen formår at skabe et særligt rum, hvor fortælling og materiale er uløselige. Figuren i hendes værker er ikke blot repræsentationer af mennesker, men bærere af den vævede flades egen logik: de fremstår som forbundne med trådenes struktur, som om deres eksistens er opstået af materialet selv. Dette gør hendes værker mindre som billeder og mere som vævede tilstande, hvor politiske, kropslige og følelsesmæssige realiteter sameksisterer.

I en samtidskontekst er Ryggen blevet central i diskussionen om tekstil som kritisk og narrativt medie – ikke kun som historisk figur, men som en kunstner, der stadig udfordrer nutidige væveres forståelse af materialitet, omsorg, modstand og social indgriben. For en kunstner som Marie Holst er Ryggen relevant ikke på grund af direkte motiviske slægtskaber, men fordi hun insisterer på, at vævningen kan være et refleksivt og kraftfuldt sprog. Hvor Holst arbejder med teknologi, digital kodning og optiske lag, og hvor hendes tematikker kredser om relationer, krop og natur, deler hun med Ryggen en forståelse af tekstilet som et medie, der bærer erfaringer – ikke som illustration, men som en aktiv materialisering af tid, handling og tanke.

Ryggen viser os, at vævning er et sted for langsomt tænkt modstand: et sted hvor tråde, håndværk og historier flettes sammen til billeder, der både dokumenterer og udfordrer deres samtid. Det er denne grundlæggende erkendelse af vævningen som et kritisk rum, der gør hendes praksis vedvarende undersøgende og uomgængelig i forhold til den tekstile kunst, der skabes i dag.

Tekstiler i samtidskunsten: en ny generation

Samtidens unge kunstnere arbejder med tekstile materialer på måder, der både genopliver og udfordrer traditionerne. Der er flere grunde til, at tekstilmediet har fået en markant kunstnerisk renæssance: dets taktilitet, dets historiske tyngde, dets iboende materialitet og dets forbindelser til omsorg, domesticitet, feminitet og arbejde – temaer, der længe har været marginaliseret i kunsthistorien.

For mange unge kunstnere fungerer vævningen som et modbillede til det digitale, hurtige og immaterielle. De tekstile processer er langsomme, kropslige og kræver en nærhed til materialet, der står i kontrast til samtidens billedkultur. Samtidig åbner netop digitale teknologier – som TC2-væven og digitale jacquardvæve – for en ny præcision og kompleksitet, der gør det muligt at kombinere tekstil tradition med nutidige visuelle udtryk.

I dag bruges tekstiler af kunstnere, der ønsker at undersøge identitet, teknologi, økologi og sociale strukturer. Tekstiler bliver bærere af fortællinger om migration, krop, omsorg, traume og fællesskab. De

rummer en stærk dobbelthed: både noget hypermoderne og dybt forankret i historien; både billedkunst og socialt materielt sprog.

Denne udvikling har placeret vævningen centralt i samtidskunstens diskurs, hvor unge kunstnere ikke alene genoptager traditionerne, men også udvider dem – teknisk, konceptuelt og æstetisk.

Tjek Olivia Rode Hvass, som er helt fantastisk. <https://kkart.dk/projekter/gaa-paa-opdagelse-i-eventyrlige-taeppevaerker/>

Historisk om Jacquard og TC2 væven

Jacquard-væven er en af de mest betydningsfulde opfindelser i tekstilhistorien og samtidig en vigtig del af computerteknologiens tidlige udvikling. Før Joseph-Marie Jacquard præsenterede sin mekanisme i 1804, var mønstervævning en langsom og krævende proces, hvor væveren måtte have hjælp af såkaldte "draw boys", der manuelt trak de rette tråde op. Komplekse mønstre var kostbare og forbeholdt de få. Jacquards opfindelse ændrede alt. Med et system af hulkort, hvor hvert kort repræsenterede én række i mønsteret, kunne tråde løftes automatisk. Det betød, at én væver nu kunne fremstille selv meget avancerede tekstiler uden hjælp. Jacquard-væven spredte sig hurtigt og blev både en industriel revolution og en teknologisk inspiration for senere opfindelser, heriblandt Babbages analytiske maskine og IBM's tidlige regnemaskiner.

Op gennem 1800- og 1900-tallet blev Jacquard-mekanismen videreudviklet, men princippet var det samme: hulkort og mekaniske systemer styrede løftet af tråde. Først i 1980'erne kom den næste store omvæltning, da elektroniske Jacquard-hoveder gjorde det muligt at styre trådene digitalt frem for mekanisk. Hulkortene blev erstattet af computere, og magnetiske solenoider begyndte at løfte trådene efter digitale signaler. Fra 1990'erne blev digitale Jacquard-væve standard i industrien, og designere kunne nu arbejde med avancerede mønstre i specialsoftware og sende dem direkte til væven.

Det er på denne teknologiske og historiske baggrund, at TC2-væven er udviklet. TC2 (Thread Controller 2), skabt af Digital Weaving Norway, er en moderne, digital Jacquard-væv designet særligt til kunstnere, designere og uddannelsesinstitutioner. Hvor traditionelle Jacquard-væve ofte er store, industrielle maskiner, er TC2 en mere kompakt og fleksibel model, der giver fuld kontrol over hver enkelt trendtråd, men stadig bevarer det håndværksmæssige element. Designet skabes digitalt og oversættes til pixelrækker, hvor hver pixel svarer til en tråd, der enten løftes eller forbliver nede. TC2's elektromagnetiske solenoider aktiveres derefter præcist efter designet, mens væveren selv fører skytlen og træder pedalen. Kombinationen af digital styring og manuel betjening gør vævningen både teknologisk avanceret og fysisk nærværende.

TC2-væven bruges først og fremmest til eksperimentel og kunstnerisk vævning – billedvævning, fotografiske motiver, komplekse strukturer og materialeforskning – og fungerer som et værktøj, hvor digitale billeder kan omsættes direkte til vævede tekstiler med imponerende detaljegråd. Den er ikke skabt til industriel masseproduktion, men til kreativitet, udvikling og læring, hvor styringen af hver enkelt tråd åbner for en frihed og præcision, som ellers kun findes i store Jacquard-systemer.

På den måde kan TC2 ses som den moderne fortsættelse af Jacquards oprindelige idé: at gøre det muligt at styre tråde individuelt for at skabe mønstre, der før var umulige. Hvor Jacquard i sin tid brugte hulkort som sin "programmering", bruger TC2 digitale filer og elektromagneter – men grundtanken er den samme. Det gør TC2 til et nutidigt bindeled mellem tekstilhåndværkets historie og digital teknologi.

Officinet – Strands of Tomorrow



Myter og legender får nyt liv som designobjekter i træ, rugstrå og metal. Udforsk de tre tidsdimensioner på Jonathän Jouans første soloudstilling; en sanselig rejse gennem tid, fortællinger og materialer, der forener håndværk, design og kunst. Den fransk-canadiske arkitekt flytter samtidig værkstedet ind i Officinet, så publikum kan opleve snedkerhåndværk og intarsiateknikker tæt på.

Udstillingen udfolder sig i flere tidslag: fra gamle japanske folkeeventyr, fortolket i skulpturelle designværker, til futuristiske scenarier, hvor mikroorganismer har vokset sig gigantiske og overtaget planetens økosystem, Jonathän Jouan præsenterer udviklingen i de store globale fortællinger, omsat til skulpturer, installationer og designobjekter.

Evolution. Transformation. Ophøjelse.

Jonathän Jouan udforsker de tre temaer gennem usynlige tråde og viden fra legender og myter. Han er uddannet i kunsthistorie i Frankrig, har lært fint snedkerhåndværk i Canada og specialiseret sig i den traditionelle teknik med halmmarqueterie. Han bor nu i Danmark og har de sidste fire år udviklet sin signaturteknik med skæl af rugstrå, hvor han skaber bevægelse i stilheden gennem dialogen mellem lys og halm.

Hver skulptur i *Amoebas Realm* begynder med en omhyggeligt håndskåret trækern, omsluttet af hundreder af rugstråskæl. Hvert enkelt skæl er formet og sømmet på plads ét ad gangen, så der dannes et indviklet mønster, der minder om naturens teksturer og vækst. Men hvorfor rugstrå?

Valget handler om mere end æstetik. I fortællingen om *Amoebas Realm* er disse massive amøber inspireret af en hybrid mellem to virkelige arter: *Naegleria Fowleri* (den såkaldte "hjerneædende amøbe") og *Euglypha Rotunda*, som danner en beskyttende skal ved at optage silica fra jorden. Rugstrå følger en

lignende proces – det trækker silica fra jorden for at skabe sin skinnende, modstandsdygtige overflade – en perfekt parallel mellem organisk beskyttelse og kunstnerisk materialitet.

De gyldne stænger, der gennemborer formerne, fungerer både som et visuelt og symbolsk element. I fortællingen repræsenterer de et kraftfuldt stof, der standser amøbernes vækst. Designet er inspireret af de rituelle stave, som *onmyoji*-præster brugte i oldtidens asiatiske traditioner, hvor de blev anset for at kunne afværge onde ånder. Denne blanding af myte, videnskab og håndværk skaber en bro mellem spirituelle overbevisninger og biologisk evolution – et centralt tema i *Amoebas Realm*.

Historisk baggrund - Intarsia – billedskæring i træ Intarsia stammer fra det italienske *intarsiare* – at indlægge. Teknikken opstod i middelalderens og renæssancens Italien, især i byer som Siena, Firenze og Urbino, hvor snedkere skabte illusionistiske billeder ved at indlægge små stykker træ i forskellige farver og åretegninger i en træoverflade.

I renæssancens klostre og fyrstepaladser blev intarsia brugt til at udsmykke skabe, paneler og døre med perspektiviske motiver, der viste bogreoler, instrumenter eller arkitektur i trompe-l'oeil-stil. Teknikken spredte sig i 1500–1600-tallet til hele Europa – og blev senere grundlag for møbelintarsia og marqueterie (indlæg med både træ, perlemor, elfenben og metal).

Jonathän Jouans brug af intarsia henter inspiration herfra, men oversætter traditionen til et nutidigt formsprog: hans træarbejder handler ikke om illusion, men om stoflighed, lys og rytme – et moderne ekko af den samme præcision og respekt for materialet.

Halmmarqueterie – lys, halm og håndværk

Halmmarqueterie er en beslægtet teknik, men i stedet for træ bruges presset og glattet halm. Den har sine rødder i **Frankrig i 1600-tallet**, hvor munkene i klostre udviklede metoden som et meditativt håndværk. I 1700-tallet blev teknikken populær blandt **parisiske kabinetmagere**, der brugte halm som et eksklusivt og lysreflekterende alternativ til træfiner. De gyldne halmflader blev brugt på smykkeskrin, spejle, æsker og møbler – især i Louis XVI-tiden.

Senere blev teknikken næsten glemt, men overlevede i små kredse af håndværkere, især i Frankrig og England. I dag oplever halmmarqueterie en renæssance blandt kunstnere og designere, der fascineres af materialets naturlige glans og bæredygtige oprindelse.

Processen er ekstremt tidskrævende:

- Hvert strå åbnes, glattes og presses, ofte med varmestrygejern.
- De skæres i præcise former, der indlægges som mosaik.
- Overfladen får sin karakteristiske glød, fordi halmens voks og struktur bryder lyset forskelligt – hver vinkel afslører nye farvetoner.

Jouan fornyer traditionen radikalt. I stedet for flade mønstre arbejder han tredimensionelt – med **stråskæl**, der giver tekstur og bevægelse. Han bruger rugstrå i stedet for de klassiske hvedestrå, og farverne varierer fra naturguld til intense, pigmenterede toner som violet og kobolt.

Symbolik og betydning Historisk set blev halm forbundet med ydmyghed, høst og fornyelse – et simpelt materiale med spirituel klang. Hos Jonathän Jouan bliver halmen ophøjet til et ædelt stof – et materiale, der repræsenterer transformation: fra jordens afgrøde til lysende overflade.

Hans værker bevæger sig i dette spænd mellem det **organiske og det transcendente**, og netop derfor bliver både myter, natur og håndværk vævet sammen i én fortælling.