

3 Guidede Gallerivandring Efterår 2025 – Frederiksberg **Møstings Hus, Kunst v/Retten på Frederiksberg, Peach Corner.**

Møstings Hus og historie

Møstings er en kulturel oase, hvor historisk arv møder nutidens kunstscene. Beliggende ved den idylliske Andebakkesø, lige ved indgangen til Frederiksberg Have, er Møstings en levende platform for moderne kunst og samtidskunst.

Kom tæt på kunstscenens mest lovende talenter i vores smukke, højloftede stuer. Når du har taget værkerne ind, kan du slappe af i vores lille udendørs café, hvor vi serverer kaffe på nyristede bønner og delikat te. Med gratis entré har det aldrig været lettere at dykke ned i kunsten og kulturen på Frederiksberg.

Møstings historie begynder i år 1800, da huset blev opført. Det er opkaldt efter sin mest berømte ejer, Johan Sigismund Møsting (1759-1843). Fra 1813 havde Møsting en fremtrædende rolle som finansminister og chef for rentekammeret i landets regering under Frederik VI, og i 1814 blev han medlem af Gehejmestatsrådet.

(Gehejmestatsrådet var Danmarks øverste kongelige råd fra 1772 til 1866 og forgænger for det nuværende Statsråd. Det blev oprettet efter Gehejmestatsrådet blev en del af den nye regeringsform under enevælden efter 1660, og bestod af kongen, tronfølgeren samt udvalgte embedsmænd og prinser. Rådet fungerede som et rådgivende organ for regenten, hvor vigtigere regeringshandlinger og love skulle til behandling, før kongen traf den endelige beslutning)

Møstings Hus stammer fra en tid, hvor Frederiksberg var et foretrukket sommeropholdssted for velhavende borgere og fremtrædende embedsmænd. I slutningen af 1700-tallet havde kongefamilien gjort Frederiksberg til sit private ferieparadis. Hver forår satte endeløse rækker af bøndervogne kurs mod Frederiksberg Slot fra København, med alt hvad et kongeligt hof behøvede for at opretholde sin levestandard. Knap 50 år senere fulgte landets spidser dette eksempel ved at opføre en række fornemme lystgårde på Frederiksberg.

Møstings Gård var en af disse lystgårde. Selvom arkitekten ikke er kendt, formoder man, at det var en af de dygtige elever af tidens førende arkitekt, C.F. Harsdorff. Her havde J. S. Møsting og hans kone fast sommerbolig fra sommeren 1816 til Møstings død i 1843. Møsting er den person, der boede længst i huset i dets tidlige historie, og på grund af hans fremtrædende stilling i Frederik VI's regering, er hans navn uløseligt knyttet til huset.

I 1844 overtog generaldecisor G. H. Monrad huset og ændrede det til helårsbeboelse. Huset har siden haft flere ejere og har langsomt ændret udseende. Således blev de fleste af gårdens tilhørende længer revet ned i 1903, og hovedhuset fik efterhånden tidstypiske etageejendomme som naboer. Byen ændrede sig langsomt omkring det tidligere landsted, og de ændrede forhold harmonerede ikke med den gamle bygning. I 1918 blev der vedtaget en ny lov om bygningsfredning, som skulle sikre særegne historiske bygningsværker. Møstings Hus blev i den forbindelse fredet i klasse A, hvilket senere fik afgørende betydning for husets skæbne.

I 1924 blev Møstings Hus opkøbt af A/S Rialto, som senere opførte det nuværende Rialto-kompleks. I forbindelse med en regulering af fortov og gadelinje i Smallegade bad Frederiksberg Kommune i 1939 om tilladelse til at nedrive huset for at give plads til den stærkt øgede trafik i området. Efter mange forhandlinger indgik bygningssynet et kompromis med Frederiksberg Kommune om at tillade en nedrivning, såfremt kommunen bekostede en fuldstændig opmåling af huset og bevarede de væsentligste bygningsdele til en genopførelse.

Nedrivningen var færdig i 1965, men der gik mere end et årti, før Møstings Hus blev genopført. I starten af 1976 blev kælderen udgravet, og huset blev genopført på den nuværende adresse på den modsatte side af Smallegade, ved det tidligere gadekær. Nu ligger det med Frederiksberg Haves høje træer som baggrund. Den samme kulisser, som da det oprindeligt blev opført i Smallegade, omgivet af en have, der strakte sig helt til Howitzvej.

Da bygningen stod færdig, genetablerede man det gamle gadekær og anlagde en mindre barokhave øst for bygningen. Det smukke resultat af nyopførelsen blev officielt anerkendt, da "Foreningen til Hovedstadens forskønnelse" i 1978 overrakte kommunalbestyrelsen et bronzediplom for smukt udført arbejde. Diplomet hænger til højre for indgangen til Møstings.

En kulturel oase i storbyen

Som Møstings i dag står smukt og spejler sig i vandoverfladen, er det svært at forestille sig en bedre placering. Huset benyttes af mange som en kulturel oase midt i storbyen. Fra husets genopførelse fungerede Møstings som Frederiksberg Kommunes kulturhus med udstillinger, foredrag og koncerter. I 2013 blev Møstings en del af den selvejende institution Frederiksborgmuseerne. I dag er stueetagen kontor for museernes personale, mens de smukke, højloftede stuer på førstesalen danner rammerne om udstillinger med samtidskunst og moderne kunst.

Udstilling: Christian Vind: Somnambulus



“Billedkunst handler om at se. Det og intet andet.”

”Lad de nøje arrangerede billeder, den omsmeltede virkelighed, komme til dig og se med forestillingskraften det usynlige.”

Sådan lyder opfordringen fra Christian Vind i den lille bog i lommeformat, der hører til udstillingen *Somnambulus*. Somnambulus betyder søvngænger – en, der på samme tid befinder sig i drømmenes og realiteternes domæne.

Christian Vind arbejder med genstande og fakta, med billeder og tekst i konstellationer, der skaber åbne og mangetydige fortællinger. Betydningen opstår i mellemrummet mellem det indiskutable og det gådefulde. Man kunne kalde det en form for poetisk arkæologi.

Et brudstykke af en tommestok er med Christian Vinds blik en mulig fortælling, den peger videre mod noget nyt og uforudsigeligt. For rigtigt at se, siger kunstneren, er association og nysgerrighed nødvendige redskaber.

Somnambulus er en udstilling, der tør lege med konventioner kendt fra museumsverdenen – og som bruger det til at udfordre både vores vanetænkning og forestillingsevne. Udstillingen kredser om søvngænger (lat. somnambulismus), og med viden, undren og humor undersøger Christian Vind vores forskellige måder at betragte verden på. Mellem billede og titel opstår et rum, hvor betydningen først fuldendes af beskuerens eget blik.

I "*Somnambulus*" iscenesætter Vind en række fundne genstande – fra en møtrik til et antikt spænde – hver med titel, materialebeskrivelse og en fortælling om oprindelse. Christian Vinds udstilling *Somnambulus* i Møstings Hus kredser om syn, perception og den måde, vi tillægger ting betydning.

Værkanalyser:

Allerede i værket **Synstest** fra 2025 bliver vi inviteret til at deltage i en optisk øvelse: to neongule krydser står på en mørk baggrund, og værkets tekst instruerer os i at sige til, når de står ud for hinanden. Det er en umulig opgave, for krydserne er fastlåst i lærredets flade. Dermed peger værket på, at det at se aldrig er en neutral handling, men altid er forbundet med tvivl, forskydning og fortolkning. Det videnskabelige testformat omdannes til en ironisk kommentar til kunstens og virkelighedens umulige krav om klarhed.

I **Blinddør** Værket med titlen *Blinddør* fremstår som en enkel, hvid komposition i relief, hvor geometriske felter og linjer danner associationer til en klassisk dør med paneler. Den blændede dør kan ikke åbnes, men netop i dette ligger en symbolsk kraft: den peger mod en overgang, som er til stede uden at være fysisk tilgængelig. Værkets æstetik er stramt minimalistisk og leger med lys og skygge i materialets overflade, så det nærmest opløser sig til et billede af en idé frem for et brugbart objekt.

Den ledsagende tekst sætter værket ind i en både kunsthistorisk og kulturhistorisk ramme. Barnett Newmans begreb *The Zip* fremhæves som en parallel, hvor den lodrette spalte blev forstået som en sprække mellem denne verden og noget hinsides. Samtidig trækkes forbindelsen tilbage til oldegyptisk verdensforståelse, hvor sådanne spalter og døre symboliserede kontaktfladen mellem livet og dødsriget.

(Barnett Newman (1905–1970) var en amerikansk maler og en af de centrale figurer i den abstrakte ekspressionisme og det, man senere kaldte color field painting. Han er især kendt for sine store lærreder med enkle farveflader gennemskåret af lodrette linjer, som han kaldte zips.

For Newman handlede kunsten ikke om at gengive verden, men om at skabe en umiddelbar, næsten spirituel oplevelse. Hans værker skulle ikke aflæses symbolsk i traditionel forstand, men opleves direkte og fysisk – som mødet med en kraft eller en tilstand. De lodrette zips fungerede som en slags adskillelse og samtidig forbindelse i billedfladen, et brud der åbnede for oplevelsen af det sublime.

Newman var del af samme kunstnerkreds som Mark Rothko og Clyfford Still, men hvor Rothko arbejdede med farvens dybe vibrationer, var Newman mere optaget af enkelhedens monumentalitet og linjens evne til at strukturere rummet. Han havde også en stærk teoretisk stemme og skrev essays, hvor han diskuterede kunstens rolle i en moderne, sekulariseret tid.)

Egyptologen Mogens Jørgensen understreger, at man ikke skal tænke de to verdener som adskilte, men snarere som størrelser, der gensidigt griber ind i hinanden. I dette lys bliver *Blinddør* ikke blot et formeksperiment, men et billede på en grænse, hvor det ene spejler og gennemtrænger det andet.

Materialet, pap og snedkerlim, virker på sin vis beskedent, men netop denne enkelhed styrker værkets meditativt abstrakte karakter. Samtidig leger værkbeskrivelsen med tid på en ironisk måde, når det dateres til både f.v.t. og e.v.t. og placeres i et anakronistisk spænd mellem oldtid, modernisme og nutid. Dermed bliver værket i sig selv en gentagelse og en påmindelse om, hvordan forestillingen om passager, overgange og grænser til det hinsides hele tiden genopstår i nye former.

Set under ét fungerer *Blinddør* som en dialog mellem fortidens symbolik og modernismens sprog, mellem det konkrete og det metafysiske. Det er en dør, der ikke kan åbnes, men som i sin lukkede tilstand alligevel åbner for refleksioner over forholdet mellem liv og død, mellem her og der, mellem nuet og evigheden.

Et andet eksempel på hans poetiske arkæologi er værket **Primstav**, skabt i 2023/24. Over et år samlede kunstneren skruer, bolte og møtrikker, han fandt på gaden, og satte dem på en lang stang, så de danner en slags kalender. Titlen henviser til de oldnordiske prim- eller rimstave, hvor man indridste mærker for årets helligdage og nymåner. Her bliver affaldets rester og spor til en nutidig kalender, hvor rust, metal og plastik

fortæller om tidens gang og byens rytme. På én gang er det en personlig registrering og et kollektivt billede af, hvordan vi forsøger at fastholde og måle tid.

Dette værk - ***Dette er et billede på livet. Alt menneskeligt er kun røg fra planter og betydningsløse ord – intet*** tager udgangspunkt i en klassisk vanitas-tradition, hvor kraniet, timeglasset, de slukkede lys og andre forgængelighedssymboler peger på livets skrøbelighed og dødens uafvendelighed. Den latinske inskription under motivet – *Hæc vitæ imago fumus...* – oversættes i den ledsagende tekst til: ***Dette er et billede på livet. Alt menneskeligt er kun røg fra planter og betydningsløse ord – intet***. Med denne formulering sættes det menneskelige ind i et nihilistisk perspektiv, hvor alt, vi opfatter som væsentligt, reduceres til flygtige spor uden varig betydning.

Værket er ikke blot en gengivelse af et ældre motiv, men indgår i et nutidigt konceptuelt greb, hvor den historiske kilde – Petrus Scriverius' *Saturnalia* fra 1630 – er genaktualiseret som led i et udsmykningsprojekt. At motivet her fremstår som en skygge på pap, trykt på UV-glas og indrammet på en måde, der både fremhæver og forskyder originalens karakter, understreger pointen: billedet er selv en efemer skygge, en efterklang af noget, der allerede var en påmindelse om forgængelighed.

Der opstår en dobbelthed i udtrykket. På den ene side står vi overfor et velkendt ikonografisk motiv, som gennem århundreder er blevet brugt til at minde mennesket om dets dødelighed og livets tomhed. På den anden side er værket gennem sin materialitet og præsentation forankret i en nutidig kontekst, hvor både ramme, glas og silketryk gør bevidstheden om billedet som reproduktion og gentagelse til en del af oplevelsen.

Sammenstillingen af datering fra 1630 til 2025 indskrives værket i en tidlig spændvidde, der rækker fra baroktidens moraliserende vanitas til vor egen tids konceptkunst. Det understreger, at spørgsmålet om livets mening og meningsløshed ikke tilhører en afsluttet fortid, men hele tiden gentages og aktualiseres.

Set som helhed bliver værket et memento mori, men også et billede på billedet selv: et ekko af fortiden, der minder os om, at al menneskelig stræben uundgåeligt ender som røg, skygge og ord.

I **Lille blykrukke med hank** er det grænsen mellem indre og ydre, der står på spil. Værket beskrives som badet i hvidt lys, hvor skellet mellem det, der er indenfor, og det, der er udenfor, opløses. Samtidig er det blot et prøvetryk, lavet på overskydende papir fra Eks-skolens lukkede trykkeri, og med betegnelsen "poltergeist" som en spøgelsesagtig tilføjelse. Også her transformerer Christian Vind rester og overskud til kunst, og skaber billeder, der balancerer mellem materialitet og immaterialitet, mellem det konkrete og det spøgelsesagtige.

I skulpturerne i bronzen og den røde skulptur i baggrunden træder udstillingens søvngænger-tema tydeligere frem. Bronzefiguren synes at vise en siddende skikkelse, men uden klare træk. Udhulninger og åbninger gør figuren både levende og fraværende, et væsen fanget mellem drøm og virkelighed. Den røde skulptur bagved fremstår mere massiv og kropslig, næsten som en torso eller et organ. Sammen skaber de et drømmende rum, hvor figurene virker arkaiske og samtidig fremmede, som fundet i en arkæologisk udgravning eller hentet ud af en drøm.

Samlet set viser *Somnambulus* hvordan Christian Vind med humor, undren og poetisk sensibilitet udfordrer vores blik. Han arbejder med fundne materialer og tilfældige rester, men iklæder dem titler og beskrivelser, der giver dem karakter af historiske eller museale genstande. Betydningen opstår i spændet mellem det indiskutable og det gådefulde. Hvor vi normalt søger efter klare svar, præsenterer han os for fragmenter og tvetydigheder, der snarere åbner nye spørgsmål. *Somnambulus* – søvngængerens – er her et billede på den måde, vi bevæger os mellem realitet og drøm, mellem det konkrete og det forestillede. Vind viser, at

billedkunst ikke kun handler om at se på noget, men om at lære at se anderledes. Værkerne er invitationer til at gå ind i et rum, hvor det synlige og det usynlige blandes, hvor fortid og nutid forskydes, og hvor association og nysgerrighed er vores vigtigste redskaber.

Modificeret biblioteksbog 2024/25:

Christian Vinds Litterære tendenser. I marts 2024 kom en yngre bibliotekar med en boggave. En papirspose fuld af udgåede biblioteksbøger og et håndskrevet brev, hvor han fortæller at bøger er en foræring, fordi han har været glad for min rejsebog LOLLAND 1-111. Længe stod gaven i entreen, indtil jeg ved en indskydelse og efter en tilfældigheds-algoritme trak en enkelt bog op. Derpå limede jeg i det følgende år udklip fra gamle aviser ind i den kasserede bog, til den var bristefærdig af nyt indhold. En dag fandt jeg inde i min collage følgende sætning: At læse vil sige at skille og samle. Den lod jeg stå.

Dette værk er på overfladen ekstremt enkelt: to papsøm banket ind i et stykke pap, forbundet af en tynd tråd. Netop denne enkelhed gør det stærkt, fordi det peger på, hvordan selv det mest beskedne greb kan rumme en symbolsk betydning. Titlen – ***Ikke meget, men dog alligevel to, af en tynd tråd, forbundne punkter*** – leder tanken hen på relationer, forbindelser og den skrøbelighed, som bånd mellem mennesker eller fænomener kan have. Tråden er næsten usynlig, men netop i sin skrøbelighed bliver den billedet på noget afgørende: at punkterne ikke længere er alene, men står i relation.

Materialet er i sig selv ydmygt – elforzinket stål og pap – men sat i scene i en ramme, der understreger værkets status som kunstnerisk udsagn. Dermed fremhæves en pointe, der minder om minimalismens tradition: at det er selve forholdet mellem elementerne, og ikke elementerne i sig selv, der er det væsentlige. Sømmene og tråden bliver et billede på spændingen mellem det enkelte og det fælles, mellem isolation og sammenhæng.

Lyset og skyggerne spiller en aktiv rolle i oplevelsen. Når sømmene kaster skygger, opstår der en dobbelttegning, hvor forbindelsen bliver både fysisk (tråden) og immateriel (skyggen). Det forstærker værkets karakter af at være en meditation over, hvordan noget meget lidt kan danne grundlag for en oplevelse af forbindelse og mening.

Set i sin helhed kan værket læses som et billede på den menneskelige tilstand: vi er isolerede individer, men gennem selv de mest skrøbelige og næsten usynlige tråde knyttes vi sammen. Det er måske ikke meget, men det er nok til at forandre alting.

Magnetiseret mellemrum

Magnet og romersk fibula (= spænde eller en type broche eller nål) på pap. 1. årh evt - 2025

Christian Vind (f. 1969) er billedkunstner og forfatter, uddannet på det Kongelige Danske Kunstakademi. Ud over at udstille og kuratere har han gennem de seneste 20 år også skrevet adskillige bøger. Senest anmelderroste *Lolland I-III* (Antipyrine, 2023). Han har modtaget Statens Kunstfonds treårige arbejdslegat og Eckersbergmedaljen. Christian Vinds arbejde findes på flere danske museer såsom Kobberstiksamlingen (SMK), Museum Jorn, Vejle kunstmuseum og Kunsten.

Tid og erindring er grundlæggende pejlemærker i Christian Vinds kunstneriske virke, som spænder bredt over tekst, collage, tegning, grafik, maleri og video. Dagligdagens billeder og ting fra Vinds stadigt voksende arkiv af fundne genstande møder årtusinders kunstneriske og kulturelle arv. Nye forbindelser og uventede slægtskaber spirer i hans collageagtige arbejdsgreb.

Udstillingen realiseres takket være støtte fra Beckett Fonden, Grosserer L. F. Foghts Fond, Poul Johansen Fonden, Det Obelske Familiefond, Statens Kunstfond, Frederiksberg Kommune og Arbejdernes Landsbank.

Jørgen Haugen Sørensen v/Retten på Frederiksberg

Med skulpturen *Skyggen* foran Retten på Frederiksberg mødes man af en mørk og tankevækkende introduktion til det rum, man træder ind i. Den opretstående figur, næsten foroverbøjet, står med blikket rettet mod en liggende skikkelse, som synes at strække sig ud under den stående form, nærmest som en udstrakt skygge af selvet.

Den ru, bearbejdede overflade – med dybe riller, huller og ujævnheder – understreger det menneskelige træk af sårbarhed og påvirkning af tid og konflikt. Materialet og behandlingen giver en fornemmelse af, at mennesket bærer sine erfaringer fysisk: ar og spor, en krystallisation af livets vold og kræfter.

I dette motiv læses en dobbelttydighed: den ene skikkelse, der må se sig selv rettet imod den anden, som om mennesket konfronteres med sin egen skyggeside eller konsekvenserne af sine handlinger. Det virker næsten som et forvarsel for enhver besøgende i retsbygningen: man kan ikke træde ind uden at blive mindet om, at skyld og ansvar hører med til menneskelivet.

Samtidig opstår der et stærkt samspil mellem skulptur og arkitektur. Det stramt bearbejdede murværk bag bronzefiguren fremhæver værkets organiske, kaotiske stoflighed. Hvor retsbygningens tegl er systematiske og rationelle, er skulpturen fragmenteret, urolig og kropslig.

Denne kontrast understreger den konflikt, som domstolene altid rummer: mellem orden og kaos, mellem lovens fasthed og menneskets ustabilitet.

Kunstnerisk kan *Skyggen* ses i forlængelse af den figurative modernisme. Hos Auguste Rodin finder man samme levende modellering, hvor materialet i sig selv bliver en del af fortællingen. Hos Alberto Giacometti mærker man ligesom her det eksistentielle tema, om end Giacomettis figurer er spinkle og luftige, mens Sørensens er kompakte og jordnære. I en dansk kontekst leder værket tankerne mod Niels Hansen Jacobsens symbolistiske figurer, hvor døden og det uhyggelige træder frem, men Sørensen skærer enhver dekorativ fernis væk og efterlader en rå, ubarmhertig fysik.

Jørgen Haugen Sørensen (1934–2021) var en af Danmarks mest betydningsfulde moderne billedhuggere. Han debuterede i 1953 på Charlottenborgs Forårsudstilling og arbejdede hele sit liv uden at være bundet af en fast skole eller stil. Han var medlem af kunstnersammenslutninger som Decembristerne og Grønningen, men hans udtryk var altid personligt og kompromisløst. Han arbejdede både i bronze, sten, keramik og gips, og gennem hele sit virke vendte han tilbage til temaer om menneskets vilkår – liv og død, kærlighed og vold, ansvar og skyld. Han boede i mange år i Pietrasanta i Italien, et internationalt centrum for billedhuggere, hvor han også fandt de værksteder, der kunne realisere hans bronzer i stor skala. Sørensen blev hædret med flere af de mest prestigefyldte danske kunstpriser, heriblandt Eckersbergmedaljen og Thorvaldsenmedaljen.

Når man ser på *Skyggen*, understøttes værkets fysiske kraft af den traditionelle bronzeprocess. Kunstneren modellerer først i ler eller voks, hvorefter en negativ form fremstilles. Heri støbes en hul voksafstøbning, som påføres løbesystemer til den senere støbning. Voksen indstøbes i ildfast materiale og brændes, så voksen smelter væk – den såkaldte tabt voks-metode. Den tomme form fyldes med flydende bronze, der efter afkøling frigøres fra formen. De enkelte dele samles og svejses, overfladen bearbejdes og patineres kemisk, før skulpturen monteres på sin sokkel.

Arkitekturen bag værket er i sig selv væsentlig. Den nye retsbygning, hvor *Skyggen* er placeret, blev indviet i 2012 og er tegnet af arkitektfirmaet 3XN med landskabsarkitektur af Schønherr. Bygningen er en moderne tilføjelse til det oprindelige domhus fra 1919–21, tegnet af Hack Kampmann og fuldført af Kaj Gottlob. Dermed danner stedet en arkitektonisk ramme, hvor klassisk monumentalitet møder moderne stramhed – et ideelt bagtæppe for Sørensens rå, eksistentielle skulptur.

Som helhed bliver *Skyggen* ikke bare en udsmykning, men en konfrontation. Den minder den forbipasserende og den besøgende i retten om, at retfærdighed ikke kun er et spørgsmål om lovens bogstav, men også om menneskets evne til at erkende og leve med sine egne skyggesider. Skulpturen står dermed som et stille, men insisterende udsagn om ansvar, skyld og menneskelig skrøbelighed – en stærk kunstnerisk markering foran en bygning, hvor disse spørgsmål dagligt afgøres.

Jørgen Haugen Sørensen har beskrevet *Skyggen* således:



” Skyggen er én, der kigger på sig selv, Skyggen handler om jeg’ets forhold til sig selv. Det er et billede på en erfaring – man kunne sige en selvforskyldt erfaring. Skyggen er et meget smukt symbol på, hvad der foregår i en retssal. Det, der er hele meningen med retten; at der bliver gjort op med de uhensigtsmæssige hændelser, der har fundet sted. For at samfundet kan fungere er vi nødt til at arbejde med os selv og undertrykke de handlinger, der gør andre ondt.”

Anne Bundgaard, Gavlmaleri på Howitzvej 65-67



Bent Isager Nielsen: Maleriet og teksten på muren fortæller om Lampevej, som Howitzvej oprindeligt hed. Det viser sig også, at et drab gjorde Lampevej kendt. Jeg kendte ikke noget til denne forbrydelse, selv om jeg har været kriminalinspektør og efterforskningschef i en årrække ved Frederiksberg politi på Howitzvej. Men nu har jeg læst om sagen.

Havde hævet stort beløb - Den 12. februar 1889 fandt nogle arbejdere en mand liggende i grøften på Lampevej. Man skal huske, at Frederiksberg, der i dag som bekendt er en selvstændig kommune midt i København, dengang lå "langt ude på landet".

Manden var blevet myrdet, og han blev identificeret som snedkermester Carl Sørensen fra Vanløse. Han havde dagen før hævet 3.000 kroner for et prioritetslån. Et stort kontantbeløb, som i dag ville svare til over 250.000 kroner. Politiet konstaterede, at der var tale om et rovmord.

En vognmand ved navn C.A.C. Schick fra Gl. Kongevej var én af de sidste, der var set sammen med Sørensen. Han blev anholdt og sigtet for drabet, men han nægtede alt.

Det var egentlig i første omgang hans søn, der var mistænkt, og de blev begge fængslet i et stykke tid.

Udvandrede til USA

Der var mange gode indicier mod dem, især omkring deres færden, og de havde et stærkt økonomisk motiv. Det kom endda frem, at flere tidligere logerende hos Schick var fundet døde og uden deres penge. Det lykkedes alligevel ikke at opklare sagen.

Folk snakkede og kiggede skævt til Schick, som drev en beværtning kaldet Café du American.

Den negative omtale og rygterne gjorde, at han valgte at sælge forretningen og udvandre til USA. Hvordan han klarede sig dér, ved jeg ikke, men på sit dødsleje tilstod han angiveligt drabet på Carl Sørensen. Det er der vist ingen dokumentation for, og det kan jo være en skrøne.

Fjernede navnet

Rovmordet kastede tilsyneladende et så dårligt skær over Lampevej, som dengang strakte sig helt fra Falkoner Alle til Vanløse, at kommunalbestyrelsen på Frederiksberg besluttede at fjerne navnet og erstatte det med to andre.

Strækningen fra Falkoner Alle til Nordre Fasanvej blev til Howitzvej, og resten af vejen mod Vanløse blev til Finsensvej. Udover at ligge i forlængelse af hinanden har Howitzvej og Finsensvej det til fælles, at de er opkaldt efter højt respekterede læger – Frantz Howitz (1828-1912) og Niels Finsen (1860-1904).

Byens jordemoder - Det er kunstneren og designeren Anne Bundgaard, der har udsmykket gavlen på huset på Howitzvej. Hun valgte hurtigt, hvad der skulle være det 13 meter høje gavlmaleris hovedmotiver, nemlig en lygte og en jordemoder. Lygten fordi Howitzvej som nævnt indtil 1905 hed Lampevej.

Og jordemoderen fordi et sagn og en overlevering fortæller, at Lampevej fik sit navn tilbage i 1825, fordi byens jordemoder lod en lampe hænge uden for sit hus på vejen, for at fødende kvinders ægtemænd hurtigt kunne finde vej til hende – også efter mørkets frembrud.

Gammelt kildemateriale bekræfter ikke, at der har boet en jordemoder på vejen, men i en folketælling fra 1840 omtales "Lampehuset", dog uden at præcisere hvor huset konkret lå.

Det er også Anne Bundgaard, som har lavet gavlmaleriet på Nord Fasanvej (ud mod Howitzvej), hvor hun hylder den oversete danske videnskabskvinde Inge Lehmann. Med gavlmaleriet håber Anne Bundgaard at kunne bidrage med kendskabet og anerkendelsen af Inge Lehmann i den brede befolkning.

- Og samtidig lave et lille indspark i vor tids historiefortælling om ligestilling og kvinders rettigheder, som Anne Bundgaard har udtrykt det i et tidligere interview med FrederiksbergLIV.

Selve udførelsen af gavlmaleriet tog 14 dage. Det er anden gang, at Anne Bundgaard har fået æren af at udsmykke en gavl på Frederiksberg. Det var ejerforeningen Nordre Fasanvej 14 -18, der kontaktede Anne Bundgaard, fortæller hun:



- Både beboerne og lokalbefolkningen havde givet udtryk for, at de savnede et gavlmaleri. Der har nemlig før været ét, siger hun med henvisning til Thor Lindenegs 'Kastanjen', der fra 2001 til 2021 prydede den 10 x 17 meter store gavl. Maleriet måtte imidlertid lade livet i forbindelse med en større renovering og isolering af ejendommen i slutningen af 2021. Gavlen blev i stedet malet råhvid. Men nu er der altså igen udsigt til, at der kommer farver i det travle lyskryds, samtidig med at en af Danmarks mest berømte videnskabskvinder hyldes.



Anne Bundgaard, som har fået fuld opbakning af ejerforeningen til at føre gavlmaleriet ud i livet, havde på forhånd besluttet, at hun ville male en overset, kvindelig, historisk personlighed. - Da jeg faldt over Inge Lehmann og hendes historie, var jeg sådan set ikke i tvivl. Jeg kontaktede historiker Gry Jexen og vendte idéen med hende. Hun bekræftede mig kun i mit valg, fortæller Anne Bundgaard og tilføjer, at Danmarks Radio for nylig offentliggjorde en undersøgelse blandt 4.000 brugere, der viste, at Inge Lehman er den historiske kvinde, danskerne helst ser hyldet offentligt.

Statens Kunstfond og Eickhoffs Fond har allerede tilkendegivet, at de vil støtte værket økonomisk. Dermed

bliver gavlmaleriet under alle omstændigheder til virkelighed i august. Men Anne Bundgaard søger fortsat midler til det store maleri:

Virksomheder eller private, der vil støtte arbejdet med at forskønne bybilledet med det unikke værk og hyldesten af Inge Lehmann får deres navn på en messingplade, der opsættes på gavlen, slutter Anne Bundgaard.

Anne Bundgaard er en dansk kunstner og grafisk designer, der arbejder i krydsfeltet mellem kunst og design. Hun er uddannet i visuel kommunikation fra Det Kongelige Danske Kunstakademi og har udviklet en praksis, hvor hun kombinerer det illustrative og fortællende med en stærk sans for form og visuel identitet. Hun beskriver selv, at hun foretrækker den håndlavede tilgang frem for rent digitale teknikker, og det afspejler sig i hendes stil, som ofte er præget af detaljerighed, symbolik og en stærk narrativ dimension.

Hun arbejder både med kommercielle opgaver som branding, illustration og visuelle identiteter og med kunstneriske projekter i det offentlige rum. Især hendes gavl- og vægmalerier har fået opmærksomhed, hvor hun bruger arkitekturen som lærred og inddrager fortællinger fra det sted, værket skal stå. Et eksempel er et muralprojekt for Human Act, hvor hun brugte en elefant som motiv og symbol på "elefanten i rummet".

Anne Bundgaard lægger vægt på borgerinddragelse i sine større projekter og har blandt andet arbejdet med workshops i forbindelse med et vægmaleri til Smørum Kulturhus, hvor hun lod lokale historier og idéer inspirere det endelige værk. Ved siden af sine udsmykninger og designopgaver deler hun løbende sin proces og sine færdige værker på sociale medier og deltager som oplægsholder på design- og kreativitetsevents, hvor hun fortæller om sin tilgang til visuel fortælling og håndværk.

Hun bevæger sig frit mellem kunst og design, og hendes arbejde kendetegnes af en særlig evne til at skabe værker, der både er visuelt stærke og rummer en fortælling, som forbinder mennesker og steder.

PEACH CORNER er et udstillingssted for dansk og international keramik. Med skiftende kuraterede udstillinger og et Wunderkammer – et kabinet af kuriositeter – med særligt udvalgte værker, præsenterer stedet mange forskellige tilgange til leret og en mangfoldighed af keramiske udtryk.

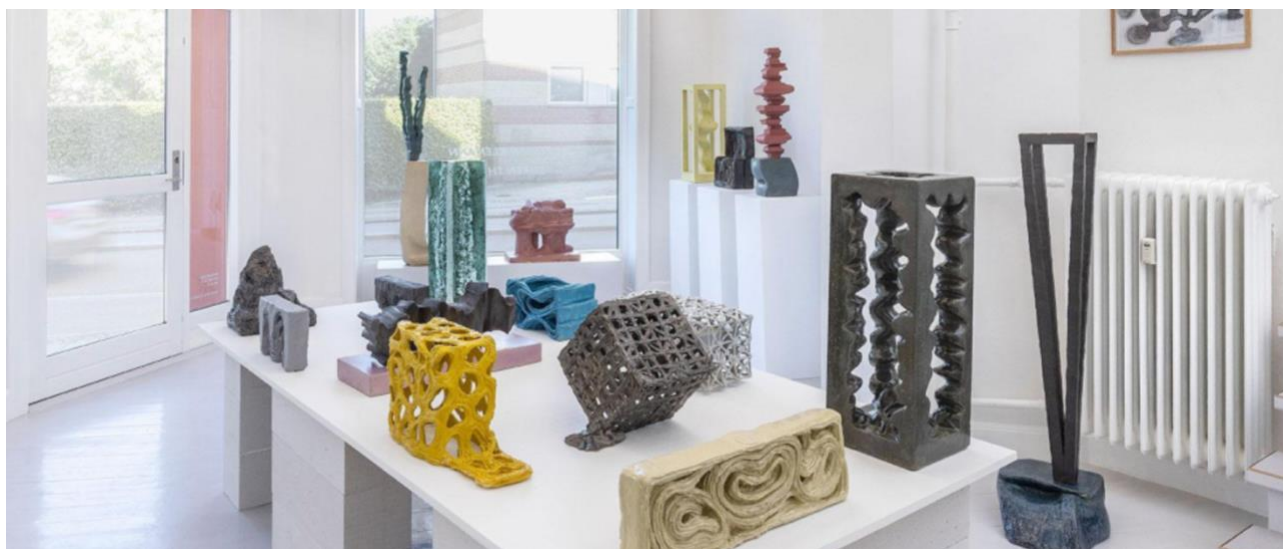


I det højloftede hjørnelokale på Frederiksberg skabes et dynamisk forum for kunstneriske materialiseringer i ler, der spænder på tværs af kunsthåndværk, design og billedkunst.

PEACH CORNER er et kunstnerdrevet udstillingsrum, initieret af en gruppe på tolv keramikere, og drives i dag af Amalie Vöge Jensen, Anne Tophøj, Bente Skjøttgaard, Gitte Jungersen, Hilda Piazzolla, Jeppe Søndergaard Hansen, Karen Kitani Harsbo, Katarina Egsgaard, Martin Bodilsen Kaldahl, Ole Jensen, Petra Dalström og Turi Heisselberg Pedersen.

Stedet støttes af en række fonde, herunder Danmarks Nationalbanks Jubilæumsfond, Aage og Johanne Louis-Hansens Fond, Hoffmann og Husmans Fond, Frederiksborgfonden, Statens Kunsts fonds Projektstøtteudvalg for Kunsthåndværk og Design, Lemvig-Müller Fonden, Knud Højgaards Fond, Beckett-Fonden og Augustinus Fonden.

Fra den 25. september til den 1. november 2025 kan publikum opleve udstillingen **Esben Klemann versus Søren Thygesen**.



Her krydser de to kunstnere spor og undersøger mulighederne for konstruktion i skabelsen af værker i ler og keramisk beton. De arbejder med materialernes forskellighed: hvor leret formes som en positiv rumlig størrelse, kræver støbningen et hulrum – en negativ form – der kan danne afsæt for betonens krop. Forskellene motiverer begge kunstnere til at eksperimentere med modellering og støbning som hinandens modsætninger, og udstillingen peger på poesien i at lade kontrasterne træde tydeligt frem og samtidig søge en forening i det endelige udtryk.

Hos Esben Klemann smelter de to veje ofte sammen. Han arbejder med lerets formbarhed, hvor dybe, rytmiske bevægelser skaber en ren og enkel konstruktion, mens betydningslagene skubbes til side. Når han arbejder i keramisk beton, tager processen afsæt i negative former, enten frit skåret i polystyren eller

formet over en ler-model. Polystyrenets tekstur afsætter sit præg på den færdige skulptur, og selve skæreprocessen fungerer som en form for taktil skrift. Resultaterne afspejler Klemanns fortrolighed med materialet og den symbiose, der udvikles over tid mellem modellering og støbning.

Søren Thygesen arbejder ligeledes på tværs af materialer, men med sin egen særlige tilgang. Han udvikler teknikker gennem serielle eksperimenter, hvor form og betydning forskydes. Han skærer vægtløse tegn og udtryk ud af polystyrenblokke og oversætter dem til tung beton, som han efterfølgende kan bearbejde med glasurer. I modsætning til Klemanns monokrome udtryk søger Thygesen ofte de ekstra visuelle kvaliteter, glasuren kan tilføre. Sølvskinnende overflader og tunge, markante farver bliver en del af hans formsprog, og værkerne udfordrer de konventionelle skønhedsbegreber. Nogle gange indrammer han skulpturen for at understrege dens betydning eller adskille den fra omgivelserne, hvad enten den fremstår som et frihåndsudtryk eller som et genkendeligt objekt, for eksempel en kande.



Esben Klemann, født i 1972, bor og arbejder i København. Han er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i 2002 og fra Det Jyske Kunstakademi i 1992. Han arbejder både med beton- og keramikskulpturer og har stået bag en række udsmykningsopgaver i offentlige rum. Klemann har udstillet både i Danmark og internationalt, blandt andet på Galerie Maria Lund i Paris, Art 15 i London og SixtyEight Art Institute i København, og han er repræsenteret i samlingerne hos Statens Kunstfond, Bornholms Kunstmuseum, Designmuseum Danmark og Vejen Kunstmuseum.

Søren Thygesen, født i 1961, er uddannet fra Designskolen i Kolding i 1987. Han arbejdede i en årrække hos Kähler Keramik og har siden 2000 været en central del af Tommerup Keramiske Værksted, hvor han har medvirket til skabelsen af en lang række monumentale keramiske værker. Thygesen har udstillet bredt, blandt andet på Charlottenborgs Forårsudstilling, Kunstnernes Efterårsudstilling, Biennalen for Kunsthåndværk & Design, Ann Linnemann Gallery, Galleri Moderne i Silkeborg og Peach Corner.

I deres forskellige materialetilgange deler de en nysgerrighed og en eksperimenterende ånd, hvor keramikken ikke blot ses som et traditionelt håndværk, men som et sted for undersøgelser af form, konstruktion og perception. Udstillingen på Peach Corner bliver dermed både en samtale og en konfrontation mellem to kunstneriske stemmer, der hver især udfolder lerets og betonens potentialer og åbner for nye måder at forstå keramik på.

Processen i keramik er i sig selv en fortælling om transformation. Det begynder med leret, som vælges og bearbejdes, så det kan formes. Formen skabes enten ved drejning, håndopbygning, pladeteknik eller ved støbning i forme.

Når leret når en læderhård tilstand, kan det bearbejdes yderligere, og derefter tørres det langsomt, så det ikke revner.

Første brænding, den såkaldte forbrænding eller bisque, sker ved en lavere temperatur og gør materialet porøst og klar til glasur.

Glasuren, der er en blanding af mineraler, silikater og farveoxider, kan påføres på mange måder – dyppet, penslet, sprøjtet – og giver overfladen karakter.

Den endelige brænding ved høj temperatur får glasuren til at smelte og binde sig til overfladen. Det er her, meget af magien sker: farver kan ændre sig, glasuren kan flyde, krakelere eller skabe uforudsete effekter. Når værket køler af, træder resultatet frem – nogle gange præcist som planlagt, andre gange som en overraskelse.

Keramik historisk set:

Keramikken er et af menneskets ældste håndværk og har fulgt os i tusinder af år som både nyttegenstand og kunstnerisk udtryk. De tidligste spor af keramik stammer fra stenalderen, hvor mennesker begyndte at forme ler til kar og brænde dem i bål. De første beholdere havde en praktisk funktion – de kunne rumme vand, mad og korn – men allerede dengang ser vi ornamenterede overflader og mønstre, der viser et behov for æstetisk udtryk.

I oldtidens højkulturer fik keramikken en central rolle. I Kina, Mellemøsten og Egypten udviklede man avancerede teknikker og brændingsmetoder, der gjorde det muligt at skabe stærkere og mere holdbare genstande. Grækerne blev berømte for deres vaser, hvor figurscener og ornamentik afspejlede både mytologi og dagligliv. I Kina udvikledes porcelænet, et materiale af kaolinler, der kunne brændes ved meget høje temperaturer og give en hård, næsten glasagtig overflade. Porcelænet blev senere et globalt handelsobjekt og satte standarden for raffineret keramik.

I middelalderen spredte glasuren sig i Europa, inspireret af islamisk keramik, hvor farver og mønstre blev skabt med en kombination af kemi og ild. Keramiske fliser og kakler blev brugt i arkitektur, mens husholdningskeramik blev stadig mere udbredt og tilgængeligt.

Med industrialiseringen i 1700- og 1800-tallet blev keramikproduktion mekaniseret. Fabrikker som Wedgwood i England standardiserede fremstillingen og gjorde porcelæn og fajance tilgængeligt for langt flere mennesker. Samtidig begyndte kunstnere og håndværkere at bruge keramik som et middel til at eksperimentere med form og dekoration, og der opstod en ny skelnen mellem industrielt fremstillede varer og unika-keramik.

I det 20. århundrede blev keramikken i stigende grad et selvstændigt kunstnerisk felt. Modernistiske kunstnere og kunsthåndværkere udfordrede de klassiske former og funktioner og begyndte at skabe keramiske skulpturer, hvor materialets egenskaber – plasticiteten, overfladen, farvespillet i glasuren – blev centrale i sig selv. Japansk inspirerede traditioner som wabi-sabi satte fokus på det uperfekte og tilfældige, mens avantgardekunstnere udforskede keramikens potentiale som billedkunst.

I dag står keramikken i et spændingsfelt mellem tradition og fornyelse. På den ene side dyrkes de gamle teknikker, drejeskiven, håndopbygningen og de klassiske glasurer. På den anden side eksperimenteres der

med nye materialer, digitale teknologier og skalaer, hvor keramikken indgår i arkitektur, design og konceptuel kunst. Kunstnere udfordrer stadig materialets grænser – bygger lette gitterkonstruktioner i stentøj, lader glasuren løbe og krakelere, eller kombinerer keramik med beton, metal eller digitale værktøjer.

Keramikkens udvikling er derfor en fortælling om både kontinuitet og forandring: fra de første lerkar i stenalderen til nutidens eksperimenterende skulpturer er det stadig den samme proces – ler, vand, ild – men altid med nye udtryk og betydninger, der afspejler menneskets kultur og fantasi.