

**LOUISIANA**  
**MUSEUM OF MODERN ART**  
ERHVERVELSER 2009-2011

TEKST: POUL ERIK TØJNER

## TAK

Følgende har bidraget til Louisianas samling i 2009–2011:

Augustinus Fonden  
Georg Baselitz  
Beckett-Fonden  
C.L. Davids Fond og Samling  
Sigurdur Gudmundsson  
Shilpa Gupta  
Hanne Wilhelm Hansen  
Jacob Holdt  
I. F. Lemvig Müller's Fond  
Leon Kossoff  
Steingrim Laursen  
Eugène Jean Leroy  
Lillian og P.T. Nielsens Fond  
Museumsfonden  
Gerold Miller og Martin Asbæk Gallery  
Ny Carlsbergfondet  
Nørgaard paa Strøget  
OUTSET. Contemporary Art Fund  
Sheng Qi  
Tal R  
Debbie Taylor  
The Acid Cats Foundation  
Ai Weiwei og neugerriemschneider  
Betty og George Woodman  
- og personer, der har ønsket at  
forblive anonyme.

## FORORD

Det er en stor glæde for Louisiana at kunne præsentere vore gæster for nyere værker og donationer til museets samling gennem de sidste tre år – dels i en omfattende udstilling på museet, dels i kraft af denne lille publikation. Mere end 150 værker af 56 kunstnere – heraf 36 som er nye i samlingen – fra omkring 20 forskellige lande. Skulptur, maleri, video, installation, fotografi, tegning og grafik. Skænket af privatpersoner, kunstnere, estates og fonde.

Samlingen er vigtig. Uden den var Louisiana en kunsthall med vekslende udstillinger i ét stort gennemtræk – og hvilke udstillinger? Næppe dem vore gæster forbinde os med i dag, med opsigtsvækkende vigtige lån fra internationale museer. For det er museets samling der gør, at Louisiana er i stand til at indlåne sådanne hovedværker af Matisse, Cézanne, Max Ernst og Picasso – for slet ikke at tale om samtidskunstneres store interesse for museet i Humlebæk. I den forstand er samlingen en del af vores samarbejde med andre museer kloden rundt.

Først og fremmest er samlingen imidlertid en slags DNA-streng i museet. Kunstværker opleves ikke bare på baggrund af den hvide væg, billederne ofte hænger på – oplevelsen af dem får dybde og perspektiv i samklang med anden kunst. Derfor er samlingen vigtig – den er, kanonisk eller ej, en resonansbund for dagens musik.

Ingen i dag kan samle repræsentativt for, hvordan verden har det eller opfører sig. Nye kunstscener er kommet til gennem årene, danske kunstnere bor i Berlin, indiske kunstnere måske i New York – så hvor vender man blikket hen, og hvordan vælger man ud af de mange, der er? På den levende scene, hvor kunstnerne arbejder, er det næsten uoverskueligt, og selv på historiens platform, hvor

folk er døde og kunstkritikerne gået hjem, er det svært. Men det er også motiverende. For det betyder, at hver beslutning er et valg, der må kunne argumenteres for.

Louisiana samler ad fire spor:

Vi forsøger at lukke huller eller skabe overgange i den historiske del af samlingen. Der er således over de sidste syv år frem til i dag erhvervet værker af for eksempel Louise Bourgeois, David Hockney og Philip Guston, alle nye klassikere i Humlebæk.

Endvidere supplerer vi allerede repræsenterede kunstnere med nye værker eller værker fra perioder i kunstnerens produktion, som er fraværende. Erhvervelser af Georg Baselitz, Sigmar Polke, Asger Jorn med flere er eksempler herpå.

Desuden udbygger vi museets samling af samtidskunst. Vi søger at føje centrale værker til samlingen, som både repræsenterer de væsentligste kunstnere i tiden og bidrager til den fortælling om stofskiftet mellem menneske og omverden, som præger så megen kunst i Louisianas samling.

Vi forsøger sluttelig at lade udstillingerne efterlade sig varige spor i samlingen, så udstillingshistorien væves ind i museets kunstneriske identitet og ikke bare henstår som udvendige begivenheder. Værker af Sophie Calle, Vija Celmins, Shilpa Gupta, Ai Weiwei med flere er eksempler herpå.

Louisiana samler ikke for at samle. Vi lider ikke af samlermani – vi samler for at vise værkerne frem. Alle værker kan ikke vises altid, nogle er udlånt, andre kan savne en sammenhæng, når noget tredje mangler – men omvendt forsøger vi at holde samlingen i live ved netop at variere ophængninger og præsentationer. For samlingen tilhører publikum. Og tilmed næsten i juridisk forstand. Når kunstværkerne først er indlemmet i Louisianas

samling, må de ikke sælges igen. Vi skal passe på dem, udstille dem og formidle dem. De er nemlig nu en del af den danske kulturarv.

Louisiana er et privat museum, der modtager begrænset støtte fra staten. Alligevel tilhører samlingen familien Danmark, for værkerne vandrer ind i den kollektive besiddelse, som museerne er udtryk for. Når vi erhverver kunst på Louisiana, er det i sidste instans samfundet, som modtager den – du og jeg og dem henne om hjørnet. Uden museet i Humlebæk ville Andy Warhol og Giacometti ikke være en væsentlig del af den danske kulturarv.

Alle midler til køb af kunst må rejses uden for museets daglige økonomi – i Louisianas støttefond, Museumsfonden, hos private personer og gennem de danske fonde.

Louisiana vil gerne bringe en stor tak til museets støtter og donatorer, som hver for sig på enestående vis har sikret kunstindkøb i 2009-2011, såvel som til de personer og fonde, der over alle årene har sikret udviklingen af Louisiana til det vigtigste museum for moderne kunst i Skandinavien ved siden af Moderna Museet i Stockholm. Også en tak til de kunstnere, der har bidraget til Louisiana Editions – midler fra salget af grafiske arbejder går ubeskåret til køb af kunst til museets samling.

Det er mit håb, at Louisiana vil kunne fortsætte den i dansk sammenhæng opsigtsvækkende erhvervelses-tradition også i årene, der kommer. Samlingens vækst er den daglige kvalifikation af museet. Hvert eneste kunstværk gør huset stærkere – både indadtil og udadtil.

Poul Erik Tøjner  
Direktør, Louisiana Museum of Modern Art

#### ARMSLÆNGE PRINCIP

“Hvilken indflydelse har giverne på museets samling?”

*Erhvervet med støtte fra NN* betyder, at giver har betalt en del af prisen for det pågældende værk, som museet har udvalgt og køber.

*Erhvervet med midler fra NN* betyder, at giver har betalt hele prisen for værket, som museet har udvalgt og køber.

*Donation fra NN* betyder, at giver har valgt og købt værket, som skænkes til museet under forudsætning af interesse herfor.

## ROSA BARBA



*The Long Road*, 2010  
35 mm film, varighed: 6:10 min.

**Erhvervet med midler fra Museumsfonden**

## ROSA BARBA

En af de fundamentale forskelle på Europa og USA er den storhed, hvormed tomheden stadig kan trives i det amerikanske landskab. I det tætbefolkede Europa finder man næppe længere steder som det, den italienske kunstner Rosa Barba (1972-) langsomt indtager – først panorererende fra helikopter, dernæst i øjenhøjde. Vi ser en racerbane ligge som et stort tegn i ørkenen, og når vi nu er på et museum for moderne kunst, er det svært ikke at associere til den bevægelse i 1960'erne – *land art* – som ville fjerne kunsten fra byens museums- og gallerirum og lægge den ud som store strukturer i landskabet, med Robert Smithson som det mest prominente eksempel. Rosa Barba fastholder i første del af den filmiske sekvens den afstand til landskabet, som gør det til en slags værk, noget der er frembragt uden mål og med – men pludselig indtager vi alligevel racerkørerens position og kører en omgang. Musik og poesi lægger en følelsesmæssig bund, der gør det sete til en slags drømmesyn, men samtidig spiller det på helt konkrete møder med en *location*. Måske er det mest af alt fornemmelsen af at ankomme for sent til historien, for sent til begivenhederne, for sent til det hele, der præger dette værk – som kom vi vitterlig *fra* eller *til* en anden planet. Racerbanen har været forum for store og kompetitive forhåbninger, højspændte ambitioner – engang. Nu er den blot et tomt spor indskrevet i jordens tørre overflade.

## SARA BARKER



*index finger traces the outline*, 2011  
Mixed media, 220 x 105 x 40 cm

Erhvervet med midler fra Museumsfonden

## SARA BARKER

Under en af maleriets mange kriser op gennem det tyvende århundrede kom det på mode at tale om 'maleri som ekspanderet felt'. Man udvidede altså branchen, råderummet, for at redde den døende patient. Pludselig var der færre grænser for, hvad der kunne gælde som maleri. Man behøver dog ikke at hoppe på vognen, bare fordi man flirter lidt med synspunktet, når man møder skotske Sara Barker (1980-), der arbejder i Glasgow, en by med en betydelig samtidskunstscene de sidste mange år. For tager man hendes værk i Louisianas samling, *index finger traces the outline*, synes det faktisk at være et smukt sammenhængende penselstrøg – sådan et af Brice Marden – der nu pludselig er vandret ud i rummet og står der i al sin ynde. Men det er jo en skulptur – også selv om den er bemalet og ser ud som om den er klæbet sammen af strimler fra lærredet. Tag på den anden side titlen – og vi er tilbage på sporet. Med pegefingern kan man tegne både på lærred og i rum – så mon ikke det legemliggjorte omrids henvender sig i begge retninger, altså som billede i rum. Sådan arbejder Sara Barker nemlig ofte – inspireret som hun er af både litteratur og arkitektur, de to discipliner, der bygger verdener, dels inde i hovedet, dels ude i virkeligheden. Referencerne til litteraturen er der flest af. Det arkitektoniske har snarere at gøre med den måde, skulpturen aktiverer rummet på, i negativ og positiv – alt efter hvordan man nu bevæger sig rundt om den.

## Yael Bartana



*And Europe Will Be Stunned*, 2011  
Film, 3 dele, farve og lyd, varighed: 61 min.

Erhvervet med midler fra Nørgaard paa Strøget

## Yael Bartana

Israelske Yael Bartana (1970-) vakte opsigt på Venedig Biennalen i 2011 som udstillende kunstner på Polens nationale pavillon. Ud over at hun ikke er polak var det indholdet i Bartanas bidrag – film-trilogien *And Europe Will Be Stunned* – der skabte debat. Louisiana var medproducent på den sidste af de tre film og erhvervede siden de to andre. Bartana iscenesætter med sine tre film en storladet vision: tre millioner jøders indvandring til Polen. Hun skildrer en bevægelse med en karismatisk leder, et jødisk settlement i Polen og endelig lederens begravelse og konsolidering af bevægelsen – det hele i et filmisk sprog, hvis visuelle retorik delvist er hentet fra kommunismens og nazismens propaganda. Som beskuer opdager man altså, at der til en hvilken som helst sag hører et generelt formsprog, som kan benyttes nærmest uafhængigt af sagen selv: måden mennesker fremstilles på, massens æstetik, den kropslige vitalisme, talen til folket, etc. På forunderlig vis lykkes det Bartana at drive denne lidt akademiske pointe igennem i en iscenesættelse, der fuldt ud betager uden mellemregninger – men den provokerer også. For Bartana er Israel-kritiker, hun finder, at hendes land har sat den gamle, smukke multikulturelle samskønsens, som man kendte den fra jiddisch, over styr – en midteuropæisk vision om samtale mellem forskellige folk versus den ensretning, som en stat under pres kan komme til at præstere.

## GEORG BASELITZ



*Pace Piece*, 2003-2004  
Bronze, patineret og oliefarve, 159,5 x 50,5 x 86 cm

**Donation: Georg Baselitz**

## GEORG BASELITZ

Den tyske maler Georg Baselitz (1938-) har altid haft et ganske kontant forhold til legemet. Med malerier af fx fødder lægger han sig tæt op ad maleriets krop: dets materialitet, stoflighed, kødelighed – og vil så alligevel ikke slippe figuren: rigtig abstrakt bliver han aldrig. Så hellere overkonkret – som i skulpturen *Pace Piece*, der ellers leger lidt med materialet, støbt i bronze selv om den ligner det bemalede træ, der er forlægt. Baselitz har således fra begyndelsen placeret sig selv i den konflikt mellem abstraktion og figuration, der delte den europæiske kunst i efterkrigstiden. Hans billeder, som ofte vender på hovedet, kan måske kaldes 'figurativ abstraktion' og er i hvert fald en særlig løsning, der hverken falder helt til den ene eller anden side. Billederne af fødder er blevet fortolket som erstatningsdannelser for tabet af den hele krop (i Louisianas nye værk tabet af statuen), og Baselitz' tidlige værk kredser rigtignok herom med en psykologisk udsathed som klangbund. Senværket har derimod en kontant *deadpan*-humor, som sættes i spil i kraft af motivets format, men som til syvende og sidst henviser til det kunstneriske arbejde som et dennesidigt, slidsomt, legemligt arbejde. Intet underligt i, derfor, at Baselitz i perioder har brugt fingrene til at male med, og at masser af hans malerier bærer på fodaftryk fra kunstneren, der har trasket rundt, henover lærredet – i tennissko.



## LOUISE BOURGEOIS



*Self-Pity*, 2009

Vævet tekstil, "pude" monteret i ramme, 75 x 66,5 x 6 cm

Erhvervet med midler fra Louisiana Editions

## LOUISE BOURGEOIS

“Selvmedlidenhed / De gjorde det ene / De gjorde det andet / Min mave gør ondt / Mit hoved gør ondt / Mine fødder gør ondt / En såret løve / L.B.” Det er på en måde broderi for begyndere, franske Louise Bourgeois’ (1911-2010) vævede pude, og dog er det slet ikke for begyndere! Værket er lavet i slutningen af et langt kunstnerliv, Bourgeois nåede næsten de 100, og det er, eksistentielt set, ikke for de sarte sjæle, der har lige har taget hul på livet. Hun var en *tough cookie*, Louise Bourgeois, hun kæmpede for sin karriere i mange år, og først da hun var i tresserne slog hun igennem, men da med tilbagevirkende kraft, kan man sige. Ved sin død stod hun som en af de absolut væsentligste kunstnere i det 20. århundrede. At hun har vævet sit statement, skal ikke forlede beskueren til at tro, at her kan man lægge hovedet til hvile. Bourgeois’ baggrund var gobelin-industrien i Frankrig, og stumper herfra, tillige med et aldrig afsluttet faderopgør, har sat sit præg på hendes værk, der omfatter maleri, skulptur, tegning, installation – og tekstil. Bogstaverne er sat med seriffer, skriften ligner gravstenen, men ironien er til at tage at føle på. Et minde? – nok ikke. Snarere et kampråb. Louise Bourgeois slog aldrig af på fordringen om at være direkte, og selv om hendes billedverden er symbolsk, har den altid dette træk af kontant henvendelse. Der er psykologi hos hende, men først er der kunstværkets fysiske tilstedeværelse.

## SOPHIE CALLE



*Kampfgruppendenkmal* (Kampgruppe-mindesmærke), 1996  
Farvefoto og bog, 75 x 100 cm

*Friedenstaube* (*Nikolai Viertel*) (*Fredsdue* (*Nikolai Viertel*)), 1996  
*Wilhelm-Pieck-Str.*, 1996  
*Mauer* (*Muren*), 1996  
*Relief und Kind* (*Relief og barn*), 1996  
*Deserteurenplakette* (*Desertørplakette*), 1996  
*Lenin-Denkmal* (*Lenin-mindesmærke*), 1996  
*Bibliothek* (*Bebelsplatz*) (*Bibliotek* (*Bebelsplatz*)), 1996  
Farvefotos og bøger, variable mål

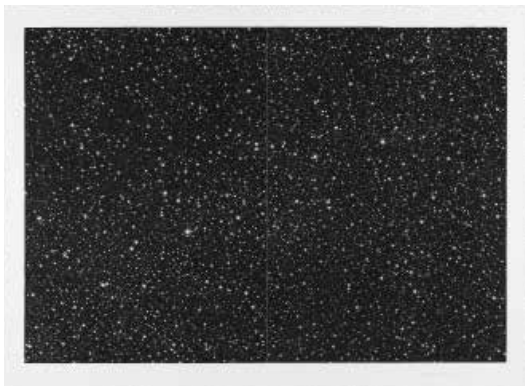
**Erhvervet med midler fra Nørgaard paa Strøget**

## SOPHIE CALLE

Franske Sophie Calle (1953-) er en historiefortæller i så vidtgående forstand, at hun også anser virkeligheden for et fiktivt greb. Hvorved hun naturligvis sikkert vil insistere på det modsatte tillige: at fiktionen til gengæld kan sige noget virkeligt. Hendes værker tager ofte udgangspunkt i handlinger eller møder eller måske ligefrem performances, og hun holder meget af at *realisere* fortællinger, pålægge sig selv, eksempelvis, en række regler, som hun kan følge og derved skabe et værk – som det værk, Louisiana erhvervede i 2008, *Où et quand? Berck* (hvornår? Berck). Heri fulgte man faktisk tilblivelsen af en historie som en historie: Værket kom altså til at handle om sig selv, om hvorledes noget opstår fra intet.

Det samme kan man sige om Calles værkgruppe *The Detachment*, der beskæftiger sig med noget, der ikke længere findes, men som på den anden side nu bliver til igen i et andet medium. Calle har fotograferet en række sites i Berlin, som tidligere var *worth seeing*, så at sige, fordi de rummede monumenter fra det nu hedengangne DDR. Der, hvor monumenterne var, er der nu ingenting, så Calle beder forbipasserende om at genoprette skaden, genoprette virkeligheden, ved at fortælle historier om stedet. Historierne hænger på væggene under disse fraværsbilleder og skaber en spænding mellem den historie, der lever som fortælling, og den, der er taget væk, og altså ikke en gang blev til historie. I virkeligheden.

## VIJA CELMINS



*Starfield*, 2010

Mezzotinto på papir, 66,5 x 91 cm

*Untitled (Web 5)*, 2009

Mezzotinto på papir, 53,5 x 44,5 cm

*Globe*, 2009–2010

Mixed media, diameter 30 cm

*Amérique*, 2009–2010

Akvatinte, CNC-radering, surætsning, koldnål, grafitblyant, træ og glas på papir, 62 x 46,5 cm

*Black and White Diptych*, 2010

Mezzotinto og akvatinte på papir, 51 x 59 cm

*Reverse Galaxy*, 2010

Ætsning, sukkerakvatinte og koldnål på papir, 41 x 30 cm

*Web Ladder*, 2010

*Divided Night Sky*, 2010

*Falling Stars*, 2010

*Dark Galaxy*, 2010

Mezzotinto på papir, hvert 41 x 30 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## VIJA CELMINS

Når man ser på den lettisk fødte amerikanske kunstner Vija Celmins' (1938-) senværk, tænker man på længsel og kosmos. Men den romantiske fortælling ligger Celmins fjernt. Hun ser sig selv som en ikke-symbolisk kunstner. Hun modner et motiv eller en idé i hovedet i et par år, før den realiseres, og egentlig ser hun næppe billederne som endemål, men som del af en refleksion over forholdet mellem virkelighed og gengivelse. Og så holder hun af billedets fladhed, på trods af motivet. Det har hun holdt fast i gennem årene – det flade billede. Det kom til verden med popkunstnerne og fortsatte sin sejrgang i generationen efter, som Celmins tilhører: Ed Ruscha, Chuck Close, Malcolm Morley er bekendte fra hendes Los Angeles-tid. De nævnte bruger alle, i lighed med Celmins, fotografiet som forlæg og er derfor involveret i en oversættelsesproblematik: Hvordan kommer man fra det fotografiske billede til maleriet? Hvad sker der med billedet, når det flyttes fra det ene til det andet medium? Skalaspring. Og dét åbner en sprække. At kaste sig over det største med det mindste giver altid liv til beskuerens fantasi, uanset om kunstneren kan lide det eller ej – vi ved det fra poesien. Vi kan måske tillade os at kalde Vija Celmins for en litterær kunstner. Hun fortæller uden ord, men hendes billeder er en slags skrift, en slags litteratur. Den åbner til verden i kraft af afstand.

## THOMAS DEMAND



*Modell (Model), 2000*  
Diasc monteret C-print, 164,5 x 210 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## THOMAS DEMAND

Skønt tyske Thomas Demand (1964-) arbejder med fotografi og film, er han uddannet som billedhugger. Og hans fotografier er da også på en måde repræsentationer af skulpturer, for det er fysiske miljøer, han bygger – inden han fotograferer dem for dernæst at destruere forlægget. Et besøg i Demands atelier er således *virkelig* at komme *behind the scenes*. Han bygger sit motiv op i 1:1, i papir og pap, og ser man godt efter – på fotoet – opdager man det som et mærkeligt dødt træk ved skildringen af rummet, en tidløs tilstand af fravær – og dog genkendeligt. For motiverne er ikke grebet ud af luften, det er næsten altid en samtidsmytologisk historie, der fortælles i kortform – valgkontoret i Miami, hvor præsident Bush vandt sin svindelsejr, Milosevic' talerstol, hvorfra han påberåbte sig slaget på Solsortesletten som politisk legitimation. Eller billedet af Speers model til den tyske pavillon til Verdensudstillingen i Paris i 1937, som den blev præsenteret for Føreren på et berømt fotografi taget af Heinrich Hoffmann. Det historiske billede er Demands forlæg, men han forvandler det, for modellen (af modellen – en typisk demandsk fordobling) i billedet ligner snarere en modernistisk-minimalistisk arkitektur end nazismens neoklassisistiske. En tvetydig kommentar til sammenhængen mellem arkitektur og utopi, måske, i hvert fald en sammenhæng, som Demands egne fotograferede miljøer ofte sætter på dagsordenen på fascinerende vis.

## MARCEL VAN EEDEN



*Witz*, 2009

Installation. 21 tegninger, vægmaleri og skulptur, variable mål

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## MARCEL VAN EEDEN

Hollænderen Marcel van Eeden (1965-) er en litterær stemningsmager med et godt greb om blyanten og et dybt greb i historiens arkiver. Hans kunst er tegninger, som ligner de fotografier, han bruger som forlæg, og derudover installerer han sine tematiske forløb i rumlige sekvenser på sorte vægge, måske med en skulptur på gulvet, som gør fremmedfølelsen endnu større. For fremmed føler man sig i disse pseudo-videnskabelige, pseudo-historiske kabinetagtige opstillinger eller *film noir*-agtige fremstillinger af fragmenter af begivenheder – er de autentiske? Marcel van Eeden har taget en principbeslutning om kun at beskæftige sig med den verden som forlæg for sin kunst, der fandtes, før han selv blev født, det giver ham en frihed til at digte, siger han – og føjer til, tilsyneladende uden misantropi, at eksistens jo er menneskets undtagelsestilstand, idet universet og historien består af langt mere tid end det spand, der bliver den enkelte til del. Så vores sande eller mest essentielle natur er, som han siger, *ikke* at eksistere. Og det er denne ikke eksistens, han tilegner sig, fx med historien, hvori alle disse personer med navnet Witz (der også betyder vits på tysk) indgår. Man bliver fanget af muligheden for historie her, fanget af elementernes individuelle charme: Man synes, man kender de tilgrænsende scener, men man kommer næppe i havn med sin (gen)fortælling.

## OLAFUR ELIASSON



*The colour circle series, part 1-3, 2008/09*  
Polymergravure på 3 ark, 9 stk., forskellige mål

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## OLAFUR ELIASSON

Danske Olafur Eliassons (1967-) værk *The colour circle series, part 1-3* er en cyklus, som beskæftiger sig med forholdet mellem spektrets farver. I Louisianas tidligere erhvervede installation - *between inside and outside*, 2008 - beskæftigede Eliasson sig med øjets evne til at danne efterbilleder i komplementærfarver til det sette, og papirværket ligger i forlængelse heraf med sin minutiøse undersøgelse og gestaltning af forskellige farvetrin og deres indbyrdes forhold. Hver del består af tre tryk. Det første, vi ser, er en hel farvecirkel - 24 farver - fordelt på såkaldt primære og sekundære farver med mellemtoner. I den næste farvecirkel har Eliasson lagt hver enkelt farves komplementærfarve oven i den oprindelige farve. I det tredje billede føjes der til hver farve i den oprindelige cirkel to farver med lige stor afstand til den oprindelige farve - resultatet er såkaldt tertiære farver. I del 2 og del 3 gentages primærfarverne som mere eller mindre svage spor i nye farvecirkler, så der til sidst ikke synes at være noget tilbage af den oprindelige cirkel. Eliassons værk trækker både på en videnskabelig tradition, farvelære, og betjener sig af et formsprog, der minder om skolens didaktik, objekter i kasser. Men oplevelsen sprænger skemaet, for farvernes spil er for øjet, hvad tonernes er for øret - de danner akkorder og skaber resonans mellem de enkelte blade, og vi sanser sansningen selv - for der er ikke andet, herudover.

## ANDREAS ERIKSSON



*Trunk*, 2011  
Olie på lærred, 395 x 380 cm

*Window #3*, 2010  
*Window #22*, 2010  
Olie på træ, hvert 75 x 50 cm

*Content is a glimpse #3*, 2010  
Bronze, 15,5 x 17,5 x 5,5 cm

*Content is a glimpse*, 2010  
Bronze, 15 x 22 x 12 cm

Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

## ANDREAS ERIKSSON

Svenske Andreas Eriksson (1975-) fik hele den Nordiske Pavillon på Venedig Biennalen i 2011 og erobrede rummet ved på gulvet at angive omridset af de huse, langt ude i den svenske skov, som han bebor. Grebet angiver to poler i kunstnerens værk: Den ene er konceptet (eller grebet eller begrebet), at naturerfaring oversættes eller ligefrem flyttes (måske til Venedig), når den bliver til kunstværk. Den anden er ligefrem: fascinationen af naturen, slet og ret. Eriksson arbejder med denne dobbeltbevidsthed i forlængelse af en kunstner som Kirkeby, men der er også Baselitz i hans fysiske tilgang til maleriet – særligt i Louisianas store billede *Trunk*.

Det er ikke vækst og lys og himmel, det handler om her omkring den optårnede stamme, vi møder derimod et stenet og goldt univers, der afviser alle lyriske greb og reducerer farven til materiale, gjort af samme stof som det, der afbildes. *Trunk* er stort og majestætisk og står i kontrast til Erikssons interesse for naturens flygtige og små begivenheder: muldvarpeskuddet og fuglens flugt, begge dele har han støbt i bronze. Fascinationen af naturen overgås måske, hos Eriksson, kun af fascinationen af naturerfaringen selv – i hvert fald er den et tema på tværs, man ser det ikke mindst i de parvise sammenstillinger af maleri og fotografi, der pludselig gør begge genrer underlige i forhold til det blot at være derude, i skoven, i verden.

## SIMON EVANS



*Everyone*, 2011 (detalje)

Fotocollage og mixed media på plade, 140 x 200 cm

*300 Secrets*, 2011

Papir, pen, rettelak og tape på papir, 25,7 x 126,4 cm

**Erhvervet med midler fra Museumsfonden**

## SIMON EVANS

Har man været i engelske Simon Evans' (1972-) atelier, som tilfældigvis (eller nødvendigvis?) også er der, hvor han bor, undrer det én, hvorledes så meget kan blive til så lidt – uden at der dermed er sagt noget som helst nedvurderende. Det er fascinerende at følge, hvorledes dagligliv og drømme klippes itu og sættes sammen igen *en miniature*, limes på karton med en omstændelighed, der røber sig i det let gnidrede og på ingen måde perfektions-søgende billedmageri. Vi er vant til *world wide web* – det store gnidningsløse netværk og fletværk, som lader alt og alle mødes på ens præmisser i et i princippet uprioriteret megaunivers af globalt omspændende karakter – og så står vi dér, foran Evans' billeder, og ser netværksdrømmen forvandle sig til omhyggeligt dagsbogsskriveri af intens personlig, for ikke at sige privat karakter.

*Alt hvad jeg ejer* hed et værk, Louisiana viste på udstillingen *The World is Yours* i 2009 – små billeder af samtlige genstande i Evans' eje – og Louisianas nye værker, *Everyone* og *300 Secrets*, begge fra 2011 – tager tråden op med blandt andet et mentalt arkiv, der i kort- eller diagramform aftegner det åndelige landskab af ven- og valgslægtsskaber, som Evans bevæger sig i. Et klassisk træk ved kunstneren er således den abstraktion, som diagrammet udgør – det hele ser lavmælt og køligt registrerende ud, men læser og kigger man efter, vil man opdage den eksistentielle energi, her og der på grænsen til selvudlevering, som realiseres i denne lilleputverden af sprog som billede – ordbilleder.



## ÖYVIND FAHLSTRÖM



*Mao - Hope March*, 1966  
16 mm film, s/h og lyd, varighed: 4:30 min.  
© 2011 Sharon Avery-Fahlström

**Erhvervet med midler fra Museumsfonden**

## ÖYVIND FAHLSTRÖM

Öyvind Fahlström (1928-76) voksede op i Stockholm under krigen og blev svensker, men hans indflydelse, hans gennemslag som kunstner og de fleste af hans temaer var globale. Fahlström er den eneste skandinav, som for alvor blev blandet ind i Pop-kunsten i New York, og han fik betydning for formidlingen af pop'en ind i et nordisk rum, hos en Kirkeby for eksempel. Hans værk folder sig ud i mange medier – han skriver konkret poesi i 1950'erne, han laver maleri, tegning, skulptur, performances og film, meget af det med en klar politisk undertone og samtidig båret af et kunstnerisk engagement, der bunder i pluralisme, i udren, i satire, i humor, i kritik.

Filmen *Mao - Hope March* er både en underfundig skildring af sammenblandingen af politik og underholdningskultur à la Hollywood og en fremstilling af et uhyrligt begrænset udsyn hos den amerikanske manden-på-gaden. Fahlström vender op og ned på ting i sit værk, han har arbejdet med alternative landkort, der spidder de sandt virkende kræfter i den globale økonomi; hans blik for, hvorledes verden hænger sammen under de officielle mønstre, som vi opretholder til daglig gennem symboler, er ætsende som syre. Fahlström har sans for pop-kunstens statement-agtige hug med billedet som et logo for dette og hint, men han er også en forfinet og kompliceret observatør, som skaber mærkelige billeder af en, ser vi da, endnu mærkeligere verden. Louisiana har flere værker af kunstneren i samlingen.

## HANS-PETER FELDMANN



*100 Jahre* (100 år) , 2001  
Barythprint, monteret på plade, 101 dele, hver 30 x 20 cm

*Artist's books*, 1968-1973  
Trykfarve på papir, 27 stk., forskellige mål

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## HANS-PETER FELDMANN

Tyske Hans-Peter Feldmann (1941-) har fra begyndelsen af og i store dele af sin kunstneriske karriere brugt bogen som medium for sine aktiviteter (og udgivet utallige). Med stor originalitet krydsklipper han mellem kunstneren som nøgternt indsamlende samtidshistorisk arkivar og kunstneren som dadaistisk taskenspiller, der vender vores virkelighed på hovedet ved hjælp af mærkelige billeder af den. Den dokumentariske aura, som Feldmanns værk besidder, er dog en parodi på videnskab – på klassificering og orden. Bøgerne er små og håndholdte, det er skæve koncepter snarere end kortlægninger af verden.

Men der er undtagelser – og værket *100 Jahre*, som vist på MoMA PS1 i New York i 2001, er sådan én, systematisk og også autentisk, som det er. Hvor Feldmann gennem alle årene havde ladet en slags tilfældighedsprincip styre mange af sine værker – fundne billeder, amatør billeder, altså andres billeder – er *100 Jahre* en suite af billeder af personer, enten fra Feldmanns familie eller fra hans omgangskreds, i alderen 0 til 100 år. Med suiten fortælles et århundrede, som det har afsat sig i ansigterne på forskellige mennesker, og beskuerens egne følelser kommer uvægerligt i spil, for hvem går ikke rundt i denne aldersturbine for at finde netop sin egen alder og sammenligne sit eget udtryk, sin egen statur, lige dér i skæringspunktet mellem forrige år og næste år.

## POUL GERNES



*Uden titel (Lotteristriber), 1965-1966*  
Lakfarve på masonit, 182 x 122

*Uden titel (Lotteristriber), 1965-1966, 7 værker*  
Lakfarve på masonit, hvert 182 x 122

*Uden titel, 1962-63*  
Olie på lærred, 67 x 96 cm

**Erhvervet med midler fra Nørgaard paa Strøget**

## POUL GERNES

Danske Poul Gernes (1925-1996) så sin kunst som hørende til i det offentlige rum, og man kan se det på værkerne simpelt – lakfarver på masonit, udført så praktisk som muligt. Og i begyndelsen var kunst for Gernes da også snarere aktioner. Aktioner var bedre end værker, for de havde større social kontaktflade. Og Gernes var som god antikapitalist overbevist om, at løbet for længst var kørt for museet som kategori; Louisiana opfattede han som kommercielt, og hans *Lotteristriber*, med tilfældigheden som regelskabende princip, blev vist i parken, under åben himmel, lidt på afstand af gallerirummene ... Rygtet siger, at Louisianas stifter, Knud W. Jensen, valgte farverne til et af billederne.

Poul Gernes, som ikke var meget for intellektuelle udlægninger af sit værk, var ubestikkelig i sit forsvar for farven. Nuancerne står på malerdåsen, de ligger ikke i øjets atmosfæriske følsomhed. Gernes er ikke Monet. Kompositionerne er næsten altid geometriske – skydeskiver, kvadrater med indlagte cirkler, ornamentstriber. Ingen slinger i valsen. Ingen sentimentalitet og ingen gale drømme. Derimod kærlighed til orden, til gentagelse, til spejling, til kontrapunkt. Der er ingen mystik hos Gernes, men et maksimum af nærvær. Spor af hånden, spor af værktøjet. Virkeligheden er her og nu, fortæller Gernes os, så lad os derfor tilstræbe et permanent forhøjet æstetisk beredskab, hvad angår vore omgivelser; en glæde ved den farvede verden.

## DAN GRAHAM



*Square Bisected by Curve*, 2008  
Rustfrit stål og dobbeltsidet spejl, 212 x 305,5 x 305,5 cm

**Erhvervet med midler fra Nørgaard paa Strøget**

## DAN GRAHAM

Bedre sent end aldrig kan man sige om ankomsten af den amerikanske kunstner Dan Grahams (1942-) glas-pavillon *Square Bisected by Curve* til Louisiana, for han er i samklang med Louisianas arkitektoniske selvforståelse. De lange glasgange, lagt ud som en mæanderbort mellem parkens træer, skaber spejlinger og følelsesmæssige associationer – som hos Graham. Ligesom glasgangene ikke er neutrale transportveje til caféen, men danner en vifte af nysgerrighed, forventning og overraskelse, er omdrejningspunktet hos Graham, at ingen bygninger er neutrale. Fra sin kunstneriske begyndelse i 1960'erne, hvor Graham grundlagde et galleri i New York koncentreret om minimalismen – Sol LeWitt, Robert Mangold (hvis typiske kurvede linjer danner forlæg for Louisianas pavillon), Donald Judd med flere – og gennem hele karrieren, der også omfatter fotografi, video og performance, har det været vigtigt for ham at undersøge og etablere rammer, der blander arkitektur og skulptur. Ved at blande de to genrer udfordrer Graham beskueren på en meget enkel, men også grundlæggende måde: Man tager så at sige hans pavilloner i brug som et stykke ingenting. De ligner arkitektur – de har vægge og rum – og alligevel ender vi med at forholde os til dem som objekter eller situationer. I dette spil mellem tilsyneladende funktion, iagttagelse og association genopdager vi, at vi er på et museum – hvis vi nu havde glemt det.

## PAUL GRAHAM



*Untitled (Pittsburgh (1)), 2005*

Fra serien "a shimmer of possibilities"

Pigmenteret print på papir, 9 stk., forskellige mål

*Untitled (San Francisco), 2005*

Fra serien "a shimmer of possibilities"

Pigmenteret print på papir, 6 stk., forskellige mål

*Untitled (Las Vegas), 2005*

Fra serien "a shimmer of possibilities"

Pigmenteret print på papir, 6 stk., forskellige mål

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## PAUL GRAHAM

Englænderen Paul Graham (1956-) fotograferer liv. Livet blandt mennesker i byen – tilfældige møder eller forbi-passerende, der *kunne* have mødt hinanden; livet, som det folder sig ud i enkelte menneskers handlinger – mand går ud og ryger, mand slår græs. Det er lidet opsigtsvækkende billeder, for det hele ser såre almindeligt ud, og så er der alligevel noget pirrende netop i almindeligheden. Graham fotograferer i sekvenser med sekunders mellemrum, så det både ligner et filmisk forløb og dog netop udstiller tomrummene mellem de enkelte *shots*. Graham iscenesætter ikke sine billeder, han tager i stedet rigtig mange og udvælger så, hvad der kan danne en komposition, hvor både sammenhæng og adskilthed er virkende kræfter. Man kan godt kalde ham dokumentar fotograf, for han dokumenterer uvægerligt levet liv, men har, i modsætning til de fleste dokumentarfotografer, ingen rigtig sag, intet defineret miljø, ingen afgrænset begivenhed, der skal skildres. Han placerer sig distant på kanten af sine rum, men rækker netop i kraft heraf ind i tilfældighedens hjerte. Tilværelsen forstået som tid udfoldet i rum bliver næsten skræmmende tydelig i Grahams små sekvenser, der på en måde gør alt lige, det vil sige indordner det hele i kategorien eksistens. Vi skelner selv i vores liv, formodentlig, mellem vigtige og mindre vigtige ting, men tænker vi på vore vilkår, at tiden går ubønhørligt, er det pludselig svært at opretholde en række af disse distinktioner.

## SIGURDUR GUDMUNDSSON



*Conversation*, 1970–71  
Sand, skovl og pap, variable mål

*View*, 1970  
s/h-fotografi, 29,5 x 29,5 cm

*Horizontal Thoughts (study)*, 1970–71  
s/h-fotografi, 32 x 38 cm

*Fairy Tale*, 1979  
C-print og tekst, 52,5 x 49,5 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

*Earth, water*, 1974  
s/h-fotografi, 25,7 x 39 cm

**Donation: Sigurdur Gudmundsson**

## SIGURDUR GUDMUNDSSON

Både surrealisten Magritte og den samtidige konceptkunstner Joseph Kosuth er på færde hos Sigurdur Gudmundsson (1942-), når islændingen parrer sprog og billede i henholdsvis humoristiske halveringer og fordoblinger. Sprog er demokratisk i filosofisk forstand: Alle, der taler, har samme andel. Sprog er en gruppebillet til virkeligheden – og sproget og virkeligheden bliver derfor *virkelig* fremmed, når en grusbunke undrer sig over, at en skovl kan tale – som i *Conversation* fra 1970–71. Gudmundsson er absurdist på den overskudsagtige måde – navnlig i sit tidlige fotografiske værk, hvor underfundige talebobler eller piktogrammer spiller en ikke ringe rolle. Kunstneren har arbejdet i stort set alle genrer, og man kan næsten se det på hans fotografi alene, for det kredser ikke alene om, hvad der er muligt for billedet som genre, men også om kroppen i rummet. Fotografiet hos Gudmundsson er et intellektuelt middel til at anskueliggøre en tanke – ved hjælp af netop det billedlige sammenstød af elementer. Men det er svært at finde ud af, om det er tanken, der tæller, så at sige – eller om billedet bliver hængende som billede. Flere af hans værker er næsten som vitsen eller showet eller nummeret: Man ser det, man hører det, og så har man lyst til at glemme, for at latteren eller gysen eller overraskelsen for alvor kan bemægtige sig én. Man kigger, og man kigger væk. Der er intet at studere, men masser at lære.

## SHILPA GUPTA



*Singing Cloud*, 2008

Mikrofoner og 48 kanals lyd, 152,5 x 457 x 61 cm

*Untitled*, 2008

Annonceringsskilt, 25 x 190 x 22 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

*Untitled*, 2008

Digitalt arkivprint på lærred, 97,5 x 243,8 cm

**Donation: Shilpa Gupta**

## SHILPA GUPTA

Indiske Shilpa Gupta (1976-) er en mester i at aktivere sine beskuere, så de bliver brugere. Hun tilhører en generation, der ikke alene har fået den globale informations- og kommunikationsteknologi ind med modermælken. Det har også uundgåeligt gjort hende til globalist, til trods for at hun arbejder med stedsspecifikke temaer klart bundet til Indien som postkolonialt samfund, til konflikterne i Kashmir og på grænsen til Pakistan. Hun har brugt internettet, det offentlige rum, objektet såvel som kulturindustrielle teknikker, hendes produktion er allerede omfattende og af distinkt karakter – den drejer sig dybest set om vores sprog, om vores måde at beskrive verden og hinanden på.

Lige så faretruende denne svævende, amøbeagtige *alien* kan forekomme – Shilpa Guptas *Singing Cloud* – lige så poetisk og imødekommende bliver den, når man kommer tæt på. Der kommer et mangefold af lyde fra den – og selv om skulpturen allerede er meget stor, er den akustiske udvidelse endnu større. Men det er også en verden af intimitet, der åbner sig. Man hører måske en stemme sige – hvis det lige er på det tidspunkt i loopet, man er der – *What if the ground below my feet slips under your feet*, og man tænker, at måske er der en enkelt af mikrofonerne, der faktisk er en mikrofon og gengiver en af de andre besøgendes tanker, man nu, tilfældigt, er i selskab med, der rundt om skyen ... Kunsterfaringens individuelle rum er pludselig et muligt fællesskab mellem mennesker.

## JACOB HOLDT



*Ghetto-børn i leg under highways. New Orleans, LA, 1973*  
Digital billedfil, variable mål

*Fotografier, 1973–2009*  
Digitale billedfiler, farve, 27 stk., variable mål

**Donation: Jacob Holdt**

## JACOB HOLDT

Jacob Holdt (1947-) er lig med *Amerikanske billeder*, hans gennembrudsprojekt i 1970'erne. Men billederne er ikke amerikanske, de er danske. Det er ganske vist billeder af Amerika, billeder taget i Amerika, det er et blik på Amerika – men det er ikke Amerikas blik på sig selv. Det er Holdts blik på det store land – og hvilket blik, så? Vi er langt fra fotografiets ofte celebrerede tekniske og kompositoriske perfektion. Det er manglen, der kvalificerer disse billeder, og manglen er faktisk Holdts hovedgreb. Den peger konstant tilbage på den mand, der har taget dem. Det menneskelige nærvær er der altså på begge sider af den mærkelige membran, som fotoet er. Holdt kan komme ind og hen og ud og snakke med folk, som ingen andre kan, og lige i dette punkt er han aktivist, for hans billeder har ikke at gøre med at lukke en sag eller fortælle en historie til ende, men med at holde den åben – billedet er kun et middel, målet er menneskelig handling. Alligevel har billederne kunstnerisk værdi, for de spejler etik, politik og æstetik i hinanden, lader de tre fænomener holde hinanden i skak – i gensidig uundværlighed. Hvis ikke det politiske forbinder sig med etikens grundlæggende respekt for medmennesket, bliver det ikke til at skelne fra perverteret magtudfoldelse, og det kan vi for alvor fornemme, føle og forstå – det vil sige se – når billedernes sprog tager os ved hånden og gør det synligt.



## RONI HORN



*a.k.a.*, 2008-2009

Ink jet print på papir, 30 par, hvert tryk 17 x 15 cm

## RONI HORN

Amerikanske Roni Horns (1955-) kunst er utænklig uden beskuere, men hendes værk er alligevel meget lidt teatralisk. Hun beder ikke om vores opmærksomhed for at få lov at fortælle, vores opmærksomhed sætter fortællingen i gang. Vi skal ikke spørge Roni Horn om, hvad der sker, for kunstneren bryder sig meget lidt om den tanke, at folk skal have information med, inden de møder hendes kunst. Hun har lavet skulptur og fotografi, hun skriver som en engel – og det hele handler om, *hvad* det er at være, når man er en *hvem*: altså om identitet. Landet Island er den poetiske provins, hvor hun henter meget af sit stof, men hendes sigte er universelt.

*a.k.a.* betyder *also known as* – altså *alias*. Billederne løber som en frise rundt på væggene i boksen. Alle tredive portrætter forestiller én og den samme, nemlig Roni Horn selv – men hvem er mest Roni Horn? Vil hun skjule sig bag disse mange billeder af sig selv, eller er det præcis det modsatte, hun gør – udleverer sig i billede efter billede? Skal vi aflæse Roni Horns værk som et typisk spil med identiteter? Næppe. For selv er hun meget kritisk over for denne dyrkelse af det endeløse, og hendes kunst skal snarere ses som en betydelig indvending herimod. Hun siger et sted: “My sense is that, as we go forward into the so-called ‘information age’, paradoxically we recognize less and less because we value actual experience less and less.” Det er måske hendes liv, som det blev. Virkeligt. Hinsides spillet.

## ELLIOTT HUNDLEY



*A Cairn at Cynossema, 2009*  
Mixed media, 277 x 391 x 60 cm

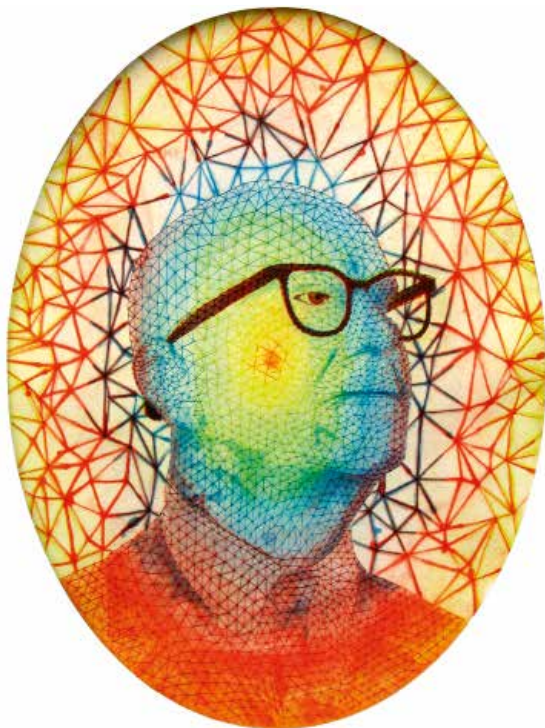
**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## ELLIOTT HUNDLEY

Amerikanske Elliott Hundley (1975-) arbejder med collage, ikke på en flade, hvor enkeltdele glider mere eller mindre ind i billedets samlede hele, men i et rum. Der er en samler og en spæder i kunstneren, som ikke skjuler det arbejde, billedet består af. I stedet lægger han det demonstrativt frem. Utallige småting, udklip, perler, fjer og fund fæstnes til fladen, uden at den forvandles til den form for enhed, som så mange malere går efter i deres forsøg på at få farverne og formerne til at spille sammen i en komposition. Den reliefagtige rumlighed består hos Hundley, der er teater i ham, og vel at mærke den slags teater, der siger, fra scenen, *at* det er teater. Og at det så alligevel sagtens kan betyde mere end bare akademisk bevidsthed om, at kunst er fiktion.

Det er verdener, der mødes hos Hundley. Den private verden med genkendelige deltagere og den store mytologiske verden eller måske bare samtidens kultur, og det hele ligger i dette dobbeltgreb af samlet billede og fragment. 'Samlet billede', fordi Hundleys værker ofte er store og ser ganske tunge ud (skønt de kan være flørllette). Fragment, fordi de fastholder deres mærkeligt nørdede detaljer i et tredimensionelt, næsten primitivt rum, som et klart modbillede til den digitaliserede informationsstrøm, der lader alt indordne sig i et flow. Der er ikke flow hos Hundley – der er en gammel verden på en nys næsten modvillige præmisser.

## MATTHEW DAY JACKSON



*Bucky (ROYGBIV)*, 2007-2008  
Mixed media på papir, 60,5 x 44,5 cm

*Missing Link (Lady Liberty)*, 2007  
Mixed media på papir, 3 dele, forskellige mål

*Das Wochenendhaus (Sommerhuset)*, 2007  
Mixed media på papir, 16 dele, forskellige mål

## MATTHEW DAY JACKSON

Matthew Day Jackson (1974-) bruger hele sin amerikanske arv, når han folder sin dybt mærkelige billedverden ud i skulptur, collage, grafik og alle mulige andre medier. Der er evolution, kulturhistorie, naturhistorie, mytologi, tænkning og tro tilsat et betydeligt mål af interesse for både outsiderperspektiver og den klassisk utopiske amerikanske drøm. Mange af Jacksons ting ligner videnskabsmøder-kunst og bliver til science fiction i 3D – og det er således ikke underligt, at en fiksstjerne i hans univers er den navnkundige Buckminster Fuller, som også er viet et portræt, *Bucky (ROYGBIV)*, – om ham sagde Jackson, da han udstillede på Louisiana i 2009: “Hvad hans praksis angår, var han jo ikke rigtig ekspert i noget som helst. For mig som kunstner er kunsten en generel praksis: Kunsten er et sted, hvor alt kan eksistere samtidig.” Og det gør det hos Jackson. Han ynder at øge sammensætheden i sine collagebaserede billeder til det punkt, hvor man som beskuer måske opgiver at få det til at hænge sammen i spejlinger og kontrast – Jackson arbejder mere som det store orkester, hvor alle de individuelle stemmer må underordne sig helheden. Eller som en turbine, der roterer og slynger betydning ud. Således stiller man sig heller ikke tilfreds, som beskuer, med et enkelt værk. Man har lyst til det hele – en helhed, der er tematiseret i en af Jacksons egne termer – *the horrible* – det forhold, at helhed altid vil rumme mange og ofte modstridende aspekter, hvis den skal være sand.

## CHRIS JOHANSON



*Untitled (In your mind warrior), 2000*  
Akryl på farvet karton, 20 x 30,6 cm

*Untitled (Burnout levels level), 1991*  
Akryl på farvet papir, 38,5 x 52,5 cm

*Untitled (Yellow woman, bottle and glass), 1991*  
Akryl på papir, 45 x 44 cm

*Untitled (Everything that happens is unfortunately reasonable), 2004*  
Akryl på papir, 35,5 x 42 cm

*Untitled (Hope to see you later), 2009*  
Akryl på papir, 66,5 x 102 cm

*Untitled (That is something I can occupy my mind with), 2009*  
Akryl på papir, 66 x 102 cm

Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

## CHRIS JOHANSON

Amerikanske Chris Johanson (1968-) kommer fra *street art* og musik – har spillet i band i årevis – som det voksende frem i bydelen Mission i San Francisco. Herfra har han løftet gadens og plankeværkernes sprog ind i museet, ikke for at destruere dette, men for at give stemme – bilde og lyd – til gadens erfaringer. Hans kunst er politisk på en underfundig måde, der fletter naivitet og budskab med en lethed, der er tro mod det levende samfund, han kommer fra, og vækker beskuerens umiddelbare interesse. Hans greb er enkelhed, både i udsagn og tegnestil, en barnlig og bevidst primitiv stil, der imidlertid kun har ét sigte, nemlig udsagnet selv. Der er ingen påstande om oprindelighed eller uskyld her – skal vi finde et dansk ord for operationen må det være 'troskyldighed'. Johanson har lavet hele installationer og skulpturelle konstruktioner, som beskueren må bevæge sig ind i, hans bevidsthed om kunstens rolle er høj – det er nærliggende at se et vist slægtsskab med det tidlige 20. århundredes russiske konstruktivisme, hvad angår interessen for de sociale rum. I hans tegninger forlænger han popkunstens faible for *statements* og løfter den ud over den visuelt slagkraftige æstetik, reklamesproget, og ind i et humoristisk menneskeligt rum af sex, samtale og terapi – ensomme individer og mere eller mindre tvangssammenførte grupper, der søger mening på kanten af klicheen. Chris Johanson er mild undren.

## ASGER JORN



*Etwas bleibt* (Noget bliver tilbage), 1963  
Olie på lærred, 130 x 97 cm

**Erhvervet med midler fra C.L. Davids Fond og Samling**

*Nocturne III*, 1959  
Modifikation, olie på lærred, 85 x 152 cm

**Erhvervet med midler fra Lillian og P.T. Nielsens Fond**

*Formio and Cigarette*, 1961  
Olie på lærred, 55 x 74,5 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## ASGER JORN

Louisianas engagement i danske Asger Jorn (1914-73) blev forøget kraftigt ved Jytte og Dennis Dresings donation i 1999 og igen i 2004, og museet har fastholdt engagementet på erhvervelsessiden med tre væsentlige værker – et hovedværk og to malerier i kategorier, som er nye i sammenhængen. *Etwas bleibt* er et maleri fra samme tid som museets mesterværk *Døddrukne danskere*; det rummer den virtuose vitalitet, som Jorn blev så kendt for – og dog er det ikke livsdriftens uforstyrrede selvedfoldelse, der kendetegner billedet. Der hviler en sort skygge over den koloristiske lyskraft, den driver ned over billedet, ikke ulig en Jackson Pollock. Det psykiske drama er ikke mellem figurer, men ligger i maleriets gestik, i farvernes kamp på lærredet. Og vi må vel læse titlen som en hånd til opstanden mod tilintetgørelsen: Noget forbliver ... Med et såkaldt luksusbillede og en modifikation, *Formio and Cigarette* og *Nocturne III*, er der nye sider af Jorn i Humlebæk, sider som er mere konceptuelt betonedede end de meget maleriske udladninger. Luksusbilledet er næsten som en parodi på Pollock, frembragt som det er med snor dyppet i maling, mens modifikationen, overmalingen af et kitschet billede fra loppemarkedet, vidner om Jorns kulturelle vidsyn, hans evne til og interesse i at lade forskellige billedsystemer mødes i kunsten, højt som lavt, for derigennem at pege på et fælles og dybere grundlag for samfundets symbolverden.

## ISAAC JULIEN



*True South series No. 2 (Taonga mahi / Apparatus 2)*, 2008  
Lyskasse, 123 x 153 x 5,5 cm

**Donation: Outset. Contemporary Art Fund**

## ISAAC JULIEN

Englænderen Isaac Julien (1960-) har arbejdet som film-mager både i halvdokumentariske og i mere kunstfilms-orienterede genrer i mange år. Et ledemotiv har været at så tvivl om filmens status ved omfattende brug af dramaturgiske glidninger mellem fiktion og fakta, som igen skaber det ofte meget drømmende og æstetiske univers, som er Juliens. *True North* – Det sande Nord – hedder en treskærmsprojektion fra 2004, der således tager den første ekspedition til Nordpolen i 1909 ved vingebenet. Det er ikke så meget ekspeditionen som fremstillingen af den, der er Juliens emne. Han lægger lag på historien, som forvandler den.

Noget tilsvarende kan siges om hans *True South*-serie af fotografier – de første han har lavet uden filmisk forlæg. De opstod under et ophold i New Zealand, hvor Julien besøgte en række landskaber – Urewera, Port Waikato, Waikaremoana-søen – og blevet betaget af deres myter og hele det vældige perspektiv af romantik og utopi, længsel og fortabelse, alle hovedelementer i megen af den vesteuropæiske kunst fra Gauguin og fremefter, som har drømt sig bort i fjerne destinationer. Juliens fotografier i serien *True South* er ekstremt æstetiske, men dette tjener som en synliggørelse af æstetikken, ikke som et reklameshot i et rejsemagasin. På Louisianas *Taonga mahi / Apparatus 2* ser vi således ikke alene landskabet, men også fotografens udstyr; hans bevægelse ind i eller bemægtigelse af landskabet.

## JESPER JUST



*A Question of Silence*, 2008  
Super 16 mm overført til HD video, farve og lyd, varighed: 6:18 min.

**Donation: The Acid Cats Foundation**

## JESPER JUST

Danske Jesper Just (1974-) har greb om både det teatralisk maniererede og stramt koreograferede forløb, der kan få fabelagtig rebus-karakter – og så har han stor empati på kameraets vilkår. Hans evne til at fange et ansigt som verden – som et landkort – skaber fortællinger gjort med få greb. Meget ligger i stemningen, i de brune farvers verden af i går, i overgangene – mellem inde og ude, mellem møbel og åbent rum, mellem kroppe.

*A Question of Silence*, som er en del af en trilogi, der tematiserer muligheden for en slags kulturelt-eksistentielt fællesskab i Europa med Balkan som fortvivlet scene, viser en kvindes drøm om en erotisk hengivelse, der hele tiden prisgives forvandling: skift i scene, skift i stemning. Skiftene er ikke klip, men underlige *blurring the image* i organiske tågeformer, næsten som hvis øjet kunne se faserne i sine blink gennem tårevæsken. Hun er et menneske i transit, filmen lægger ud som med et citat fra Fellinis *Amarcord*: En stor damper glider forbi i mørket – vi er i en kahyt, i en ventosal, der er tilnærmelser mellem mand og kvinde, der er omfavnelser og sexuel intimitet, der er naturens store klassiske rum, hvor tanken kan løfte sig bort fra sagen, hvor tænkningen selv bliver til en slags længsel grænsende til vished om noget andet – og endelig er der bugtalerdukken, der som en anden voyeurs voyeur fordobler blikkets kynisme, afstanden mellem følt og set, og giver den grundlæggende melankoli og tristesse, der er fabes, her.

## ZILVINAS KEMPINAS



*Flux*, 2009

Installation. Mixed media, variable mål

Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

## ZILVINAS KEMPINAS

Zilvinas Kempinas (1969-) fra Litauen laver navnlig installationer, og de er nogle steder i slægt med generationsfællen Olafur Eliassons, men de trækker tillige på traditionen fra op-art – den kunstform, som kastede sig over det kinetiske, altså bevægelse, i kunsten. *Flux* hedder Louisianas værk – flux er latin og betyder strøm: det, der ikke står stille, men flyder. Men alt flyder ikke hos Kempinas, for kunstneren arbejder meget præcist med sine installationer – ellers virker de ikke. En luftstrøm fra en rotor retledes ved at ramme en kasse, for derfra at kastes tilbage i et bestemt mønster i rummet. I dette mønster, i denne distribution af *flux*, svæver eller hænger eller danser en cirkulær form, lavet af kassettebånd. Formen danner en cirkel, der kører op og ned med den eksakte blanding af kaos og orden, som dels gør, at den bliver der (når den ikke lige er faldet ned), dels gør hvert eneste sekund forskelligt fra det forrige og det næste. Regularitet er parret med individualitet her, måske som en kommentar til tiden som fænomen. Tiden går, ikke to sekvenser er ens – og dog taler vi om sammenhænge i tid, et liv i perioder, begivenheder, vi synes hænger sammen og har udstrækning. Kempinas siger, at kunstneren er forskellig fra tryllekunstneren, fordi sidstnævnte ikke kan vise sine tricks uden at miste magi. Det kan førstnævnte. For han har en fortælling, kan vi føje til, som rækker længere end et trick.



## ROSY KEYSER



Monterey, 2007

Blæk, lakfarve og glimmer på lærred, 203,2 x 172,7 cm

## ROSY KEYSER

Amerikanske Rosy Keyser (1974-) holder stædigt fast ved maleri som materiale. Nok kan vi kalde en solnedgang eller en blomstermark for malerisk, men for Keyser er vi helt forkert på den i denne let mousserende sublimering af, hvad det maleriske er. Det maleriske er uadskilleligt fra det stoflige, det maleriske er at lade billedet opstå af stoffet, i kraft af stoffet – og nogle gange, synes det næsten, på trods af stoffet. Hun har kaldt sin kunstform for *neo art brut*, hvormed hun sigter til den tradition, som eksempelvis Jean Dubuffet repræsenterede: En holdning til både maleri og motiv bundet i accepten af verden som stof, før den bliver form, kroppen som kød, før den bliver skikkelse, og vore handlinger som dyriske, før de bliver fulde af poesi og almindelig sympatisk fremkommelighed. Men hun dyrker ikke Dubuffets fascination af det barnlige; den står på brændt barn hos Keyser, mere smertelige erfaringer af mystik og alkymi på grænsen af det apokalyptiske, omvæltninger og kaos. I visse af sine billeder er hun tæt på ellers så forskellige kunstnere som Julian Schnabel og Sigmar Polke – og ikke mindst sidstnævntes forkærlighed for kemisk kunst synes hun at have arvet. I hvert fald er lærredet en skueplads for materialernes kamp, der kun modvilligt giver motivet, det vil sige billedet af et eller andet, fra sig. Måske skærper hun vores mistænksomhed over for de billeder, der glider alt for let ned.

## ANSELM KIEFER



*Ohne Titel* (Uden titel), ca. 1988

Kobbertråd, grene og pap på blypanel, 240 x 170 cm

**Erhvervet med midler fra The Acid Cats Foundation  
og Augustinus Fonden**

## ANSELM KIEFER

Et forførende træk ved billedkunst er, at vi påvirkes, selv om vi ikke forstår, hvad der foregår. I mødet med tyske Anselm Kiefers (1945-) kunst betyder det, at uanset om vi forstår billedet, er der noget mere eller andet på færde. Det er en slags natur eller kemi, der udfolder sig for vore øjne. Billederne taler selvsagt til vores dissekerende blik – hvordan er de lavet? – og ved nærmere eftersyn viser det sig altid, at der er et værre roderi af inferiøre materialer – imponerende mængder af gammelt skidt og snavs. Denne oplevelse af billedets fysik er afgørende for den historie, Kiefer fortæller – selv når der er henvisninger til Hotu (en legendarisk skikkelse fra den ikke mindre legendariske Påskeøen) skrevet ind i blypladen, og selv når grene ligesom vokser op fra underverdenen, som tilfældet er i *Ohne Titel* fra 1988.

Vi kan drømme om en ny begyndelse et eksotisk sted, men det er billedets stoflighed, der tager stikket hjem med sin pointe: At ånd og stof hører sammen, at ingen kan unddrage sig legemligheden, at alle ideer og drømme og planer altid bliver tvunget tilbage i den jord, de er rundet af. Det er tungt at lette hos Kiefer. De valgte materialer, som altid afspejler forvandling, forgængelighed og nedbrydning, er samtidig præcis det træk ved Kiefers kunst, der gør, at nok er billederne store og nogle gange også store i slaget, men de er meget sjældent monumentaliserende.

## PER KIRKEBY



*Uden titel*, 1965  
Olie på masonit, 61 x 61 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

*Inventory*, 1993  
Grafisk mappe, 18 raderinger, forskellige mål

**Erhvervet med midler fra Museumsfonden**

## PER KIRKEBY

Danske Per Kirkeby (1938-) er ofte blevet opfattet som en ekspressionistisk maler med affektbetonet penselføring og høj emotionel cigarføring, men ser man nærmere på hans mange-facetterede værk, vil man opdage, at det er helt forkert. Fra første begyndelse, med afsæt i den amerikanske popkunsts klare greb om billedet som ikon, har Kirkeby været optaget af genkommende motiver, der virker som sætstykker i en scenografi, det vil sige giver rum til et drama, der kun lykkes fordi disciplinen er forudsat.

Hans lille masonit-perle *Uden titel*, 1965, lufter således 'hytten' for første gang, en figur vi skal se dukke op igen og igen. Siden, i kunstnerens mere modne male- riske år, vokser formaterne, og naturmotiverne tager over, men stadig er der skeletdannende strukturer, emblemer – de kommer fra den store kunsthistorie, fra geologien og fra konkret naturiagttagelse. Kirkeby udvikler ligefrem en særlig genre til denne praksis, nemlig tavlerne, som bliver bærer af hans alfabet eller inventar. Den grafiske serie, *Inventory*, skal ses både i lyset af tavlernes serielle produktion og i lyset af Kirkebys mangeårige arbejde med netop grafikken, hvor han måske mere end noget andet sted kan koncentrere sig om og aftegne balancen mellem billedsprog og observation. *Inventory* rummer med sin udfoldede orden en nøgle til Kirkebys kunstneriske univers, som i forvejen er velrepræsenteret på Louisiana.

## LEON KOSSOFF



From Degas: *Combing the Hair ("La Coiffure")*, 1988  
Koldnålsradering på papir, 45,5 x 60,5 cm

**Donation: Leon Kossoff**

## LEON KOSSOFF

Louisiana viste Leon Kossoff (1926-) på en udstilling i 2004 – mestendels bestående af billeder, som kunstneren havde trukket ud af kredsløbet og gemt til eller for sig selv. Udstillingen bevidnede en stor og stædig maler, der skaber sine værker med samme omstændelige arbejdsomhed som en Cézanne eller en anden af de store *working heroes*. Som en klassisk kunstner har Kossoff en-to-tre-fire motiver: Naturen, portrættet, dér hvor han bor – non-spektakulære steder i byen – og den store tradition. Det er sidstnævnte kategori, som det unikke grafiske tryk *From Degas: Combing the Hair ("La Coiffure")* falder i. Disse billeder af Degas, han lavede mange, skildrer alle kvinder, der reder deres hår. Med en vidunderlig sensualitet nærmer Degas sig dette motiv, velsagtens ikke uden at skele til ligheden i det lette kærtegn mellem malerens pastelarbejde og kvindens *coiffure*. Der er en forelsket indlevelse i det rent stoflige hos Degas – og lige dér har Kossoff hjemme. For hans billeder er sædvanligvis så tunge af olie, at motivet truer med at gå under i materialet. Og så er det jo, at grafikken kommer ham til hjælp – for grafik er tegning, rids, omrids, figur, skikkelse. Degas bliver Kossoffs mulighed for at slippe sin egen tunge byrde af arbejdsomhed et øjeblik – det er i enhver forstand som at stryge sig – eller den elskede – over håret. Let og kærligt.

## YAYOI KUSAMA



*Gleaming Lights of the Souls*, 2008  
Installation. Mixed media, 287,5 x 415 x 415 cm

**Erhvervet med midler fra C.L. Davids Fond og Samling**

## YAYOI KUSAMA

Japanske Yayoi Kusama (1929-) har et stort oeuvre bag sig – skulptur, installation, maleri, tegninger, poesi og musik. Hendes karriere falder i to store kapitler, interpunkteret af tyve års glemsel på kunstscenen. Første halvdel udspiller sig i New York i 1960'erne, hvor hun slår igennem med en række strategier ikke ulig Warhols – performances og installationer med links til mode og medier. Anden halvdel begynder med hendes deltagelse på Venedig Biennalen i 1993.

*Gleaming Lights of the Souls* er et af Louisianas få permanent installerede værker – et rum, hvor vægge og lofter er beklædt med spejle, gulvet er et vandspejl, og man står midt i vandet på en platform. Ned fra loftet hænger hundrede lamper, og et relæ får lyset til at skifte farve i rolige overgange – det er et lyrisk værk, langt fra Times Square og Tokyos flimren. De små lysende kloder reflekteres uendeligt og skaber en dybde, som øjet kun når til ende i, fordi det sete ligesom tåger ud. Det associative vingefang lader værket spænde over meget forskelligt på trods af dets enkle greb, men beskueren fornemmer hurtigt værkets puls gennem de glidende farveskift. Det er denne rytme, der indsætter beskueren på en pointeret plads dér i rummet, hvad enten man nu er til *cityscapes*, *landscapes* eller *starscapes* ... “Så opløftende!” sagde David Hockney, da han flere gange om dagen lagde vejen forbi, sidst han var på Louisiana ...

## EUGÈNE LEROY



*Nu (Nøgen kvinde)*, 1967-85  
Gouache, kridt og kul på papir, 108 x 75 cm

*Nu (Nøgen kvinde)*, 1967-85, 2 værker  
Gouache, kridt og kul på papir, hvert 108 x 75 cm

**Donation: Privatsamling, Paris**

## EUGÈNE LEROY

Hvis der overhovedet er mening tilbage i klichéen om at være maler med stort M, så må franske Eugène Leroy (1910-2000) lægge ryg til den. Få har som han så massiv en malerisk praksis, og det skal forstås som det lyder: rigeligt med maling. Hans figurer – for hans billeder er i princippet figurative – forsvinder som regel i stoffet. Hos Leroy er det billedet som fysisk forekomst, der vokser frem på bekostning af den figur, man formoder i udgangspunktet har været motivet. Den synliggørelse, som vi ofte forbinder med maleriet, er vendt om hos Leroy. Maleprocessen ligner tabet af det synlige – man ser det i de malerier, som allerede findes i Louisianas samling, erhvervet for nogle år siden, og man ser det i særklasse i de gouacher, der nærmest som et forløb skildrer vejen fra klart motiv til forvandlet motiv.

Der er ingen historier hos Leroy. Kunstneren var klassisk, konservativ – og totalt utidssvarende – i sin omgang med sit emne; der er en Rembrandt og en Cézanne, men også Giacometti blandt forbillederne. Han tilbragte det meste af sit liv med arbejdet i atelieret – i hjemmet – og han begrænsede sin motivkreds til kvindelige nøgenstudier, opstillinger og undertiden en lysning i landskabet, næsten som et mentalt billede på malerens livtag med det stoflige mørke, med at få skabt plads til billedet, med at få gjort billedet til en plads, hvor noget kan være til stede. Stof, lys, os.

## KLARA LIDÉN



*Bodies of Society*, 2006

Videoprojektion, farve og lyd, varighed: 3 min.

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## KLARA LIDÉN

Svenske Klara Lidén (1979-) er uddannet som arkitekt og har i sin kunst umiskendelige referencer til arkitekturens grundlæggende princip: at være indgreb i etablerede urbane strukturer, hvor bygherrer har sat deres ofte uflyttelige spor. Hermed bliver arkitektur et billede på den almenmenneskelige udfordring: at skabe rum i en verden, der er tilrettelagt og beboet, inden man selv kommer til. Lidén har lavet filmede performances – hun stripper i et S-tog – en slags bypartisan-arkitektur; hun bygger et skur ved floden Spree i Berlin, som folk kan rykke ind i – ligesom hendes mere værkorienterede produktion benytter materialer hentet i det offentlige rum.

I videoværket *Bodies of Society* fra 2006 overværer vi en tvetydig akt, der balancerer mellem voldsfikseret uhygge og absurd groteske – en indædt variation over Pipilotti Rists *Ever Is Over All*. Til tonerne af et popnummer bevæger den kvindelige aktør sig omkring en cykel, som står fredsommeligt lænet op ad væggen i en tom lejlighed. Som en anden tyrefægter danser hun rundt omkring dyret, der skal dø, både med stiliserede erotiske undertoner i det falliske projekt – hun smadrer cyklen med et vandrør som knippel – og med et sandt raseri. Der er både Michael Douglas i filmen *Falling Down* og stumfilmernes let resignerede helte i denne scene, der måske mest af alt handler om balancen mellem menneske og samfund, mellem individ og kollektiv.

## MICHEL MAJERUS



*ohne titel (studio wall)*, 1996–2002  
Akryl og silketryk på lærred, 30 dele, samlet 385 x 320 cm

*Untitled*, 2000  
Akryl på bomuldslærred, 303,5 x 340 cm

### Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

*ohne titel [accessories, scale: 1:24 000 000 and scale: 1:32 000 000]*, 1997  
Digitalt print og dispersionsfarve på spånplade,  
170 x 40 x 40 cm og 200 x 40 x 40 cm

### Anonym donation

*identical twins*, 1999  
Lakfarve på aluminium og polystyren, 300 x 586 x 18 cm

### Erhvervet med midler fra Museumsfonden

## MICHEL MAJERUS

For Michel Majerus (1967–2002) fra Luxembourg var sammenhængen mellem rum og billede et omdrejningspunkt. Selv om hans værker rykkes ind og rundt og ud af museets rum, som kunstneren ikke længere kontrollerer, kan man se på hans billeder, at de er tænkt som rumskabende – og ikke bare rum *i* billedet, det illusionistiske maleris pointe, for Majerus' maleri er fladt. Det er billedet som miljø, billedet som verden, billedet som univers, det gælder. Ikke alene var kunstneren således en mester i udstillingsgenren, det vil sige, han installerede sine præsentationer i konstruerede, veltilrettelagte forløb med inddragelse af alt muligt arkitektonisk stof, fra Sol Lewit til skateboard-kulturens ramper; også det enkelte billede åbner imaginære rum i kraft af sine udsagn, citater og grafik med referencer til både reklameindustri og computerspil.

Det sidste blev afgørende for Majerus, som løfter hele spillets visuelle praksis: En flad skærm, et vindue, der åbner til et globalt fællesskab i imaginære galakser af regelstyret drama, løfter dette spændingsfelt ind i sine til tider enorme malerier, som dermed bliver den postmoderne, digitale verdens svar på maleriets gamle spørgsmål. For det er ikke desto mindre dem, der igen og igen stikker hovedet frem i malerens virtuose håndlag, hinsides hans *paint-tainment*, med hilsner til en de Kooning, til en Richter, til alle dem, der holder fast i maleri på tidens skærpede præmisser.



## GEROLD MILLER



*Total Object 247, 2010*  
Lakeret aluminium, 165 x 165 x 11,8 cm

**Erhvervet med støtte fra I.F. Lemvig Müller's Fond**

*Total Object 155, 2008*  
Lakeret aluminium, 298 x 298 x 17 cm

**Erhvervet med midler fra Museumsfonden**

*Instant Vision 87, 2011*  
Lakeret aluminium, 180 x 150 x 15 cm

**Donation: Gerold Miller & Martin Asbæk Gallery**

## GEROLD MILLER

Tyske Gerold Miller (1961-) befinder sig et sted mellem skulptur og billede. Det kan vi se, for hans værker ligner billeder – de hænger på væggen og er flade, selv om de rager lidt ud i kraft af deres tykkelse. Men de ligner også skulpturer, for de er objekter, kasser eller rammer, de har tyngde og fylde. Hvor meget er der så sagt med denne lidt akademiske præcisering af deres status – ‘mellem skulptur og billede’? Vel ikke mere end det alligevel ret fundamentale, at når vi kigger på billeder, så opdager vi også, at de har en slags fysik eller materialitet ud over at være ren illuderet virkelighed, genkendelig eller ej. Og så det lige så grundlæggende, at når vi ser på skulptur, som ofte trækker vores blik i retning af stoffet, så melder det billedlige sig. *Total Object* er en titel, Miller bruger til mange af sine værker gennem de seneste år, *Instant Vision* er en anden – og begge peger på den umiddelbare relation, man kan have til hans værker – de er, hvad de er, øjeblikkeligt og fuldt og helt. En figur, der ligner en app, men funktionsløs og flot og stor. Computergrafikkens univers af lige dele funktionalitet, ornament og tomhed går igen i Millers objekter, der således har et ikke uvæsentligt slægt-skab med design, altså med den del af design, som er den billedlige: funktionens lette overskud. Dén, hvor man nyder en form eller en farve for formen og farvens egen skyld.

## MARILYN MINTER



*Green Pink Caviar*, 2009

HD video, farve og lyd, varighed: 7:45 min.

Photo: Regen Projects, Los Angeles © Marilyn Minter

## MARILYN MINTER

Amerikanske Marilyn Minter (1948-) har gennem hele sin karriere været optaget af den form for overdreven kødelighed parret med glitter og glamour, som karakteriserer pornografien – men hendes begreb om det pornografiske omfatter mere end sex, det indbefatter snarere en *måde* at se på, end *hvad* man ser på. Fremstillingen af mad kan blive pornografisk, og fremstillingen af vold kan blive pornografisk – når virkemidlerne er uden grænser. *Green Pink Caviar* er et lille filmisk statement, som ligger et sted mellem lavalampens kitsch og en parodi på det sensuelle kys – men det er mere subtilt end det første indtryk lader ane: Tunge og mund glider henover glaspladen, slikker et eller andet i sig, kærtegner det glatte materiale – men uanset hvor meget den strenger sig an, den lille orale entrepriser, uanset hvor meget den rækker ud efter os, er den på fuldkommen afstand, ikke kun på filmens afstand, for skærmen – glaspladen – begynder allerede inde i filmen. Vi er ikke voyeurister, vi *ser* voyeurisme. Som et modstykke til dette lille intensiverede billede har Minter lavet billboards, der har været placeret i Chelsea i New York, ligesom hun, som en af de første kunstnere, købte sig til dyre tv-reklamer for sin kunst. Hun er aktivist, hun kæmper for billedet og for fantasiens ret til billeder uanset indhold – og har haft mange modstandere i den politiske korrektheds årti, 1980'erne.

## MIRCEA NICOLAE



*Communist Kiosk (1986)*, 2010  
Træ og glas, 165 x 164 x 164 cm

*Romanian Kiosk Company*, 2010  
Film, farve og lyd, varighed: 55 min.

**Erhvervet med midler fra Nørgaard paa Strøget**

## MIRCEA NICOLAE

Mircea Nicolae fra Rumænien (1980-) arbejder nærmest som en slags felt-antropolog, ikke mindst i værkerne *Communist Kiosk* og *Romanian Kiosk Company*. Det første værk består af en skulpturel bygning – en kiosk – der virker som en reference for den fortælling Nicolae's film, det andet værk, folder ud. Filmen ser man, i første omgang, som en realistisk fremstilling af, hvorledes det kommunistiske samfund udvikler sig over en generation, fortalt som familiehistorie, med kiosk-erhvervet som syg og munter baggrund. Videoen havde været fint anbragt også på et kulturhistorisk museum, men når den indtager kunstmuseets rum med vægt, er det naturligvis fordi der under den realistiske historie løber en anden tekst, en fabel om æstetisk form, om arkitektur, om offentligt rum – kort sagt om, hvorledes vores samfund ikke kun er en funktionssammenhæng, men også en fortolkningssammenhæng. Det sidste er i høj grad kunstens sag – digterne, komponisterne, billedkunstnerne bidrager både til at fortolke og til at sige noget om vore fortolkninger. Der er en lille verden og en stor verden på spil i Nicolae's på mange måder rørende og berørende beretning; to verdener, som mødes ikke kun i filmens rum, men også i vores rum, hvor vi kobler personlig indlevelse med viden om historie og samfund. *Communist Kiosk* bliver pludselig en platform, hvorfra også fortællinger om det danske samfund, om provins og periferi, om brudte forhåbninger, kan tage deres udgangspunkt.

## SIGMAR POLKE

## SIGMAR POLKE



Alt det, der lægger billedet fast, interesserede ikke tyske Sigmar Polke (1941-2010). For kunst var for ham en fascinerende form for tvivl. Polke eksperimenterede utrætteligt – og i perioder på kanten af syret selvfortabelse – gennem hele sit liv og har ved sin for tidlige død efterladt os et værk, som ikke står tilbage for de største kunstneres i det tyvende århundrede. I de år, sidst i 1960'erne, hvor *...Höhere Wesen befehlen* er fra, praktiserede han sammen med kollegaen Gerhard Richter med flere, hvad der kom til at hedde Kapitalistisk Realisme – en slags euro-pop med fokus på hverdagslige motiver og med et sideblik til kunstretninger som dadaisme og performance. Det absurde, det skæve, det groteske forblev siden konstanter i Sigmar Polkes motivverden – som forskellige versioner af samme grundlæggende skepsis. Han blev ophavsmand både til monumentale, suggestive installationer på kanten af intetheden og til, hvad nogen – i hvert fald i første runde – berettiget hævdede var det rene pjat, for den side havde fabulanten Polke også. *... Höhere Wesen befehlen* gennemspiller således myten om kunstneren som guddommelig eller som styret af noget guddommeligt, mens den på dadaistisk vis samtidig udfolder sin eksotiske længsel efter palmerne og de varme lande. Der er både simuleret videnskab og teatralisk postyr, småborgerlig drøm og storborgerlig længsel efter skæbne i den grafiske serie, som nu udgør et tidligt oplæg til de tre store malerier, Louisiana allerede ejer.

*...Höhere Wesen befehlen* (...Højere væsener befaler), 1968  
Grafisk mappe, 14 offset tryk, hvert 22,1 x 16,2 cm

Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

## SHENG QI



*My Left Hand - My Grandmother, 2009*  
Kromogenprint, 90 x 60 cm

*My Left Hand - My Aunt, 2009*  
*My Left Hand - My Father, 2009*  
Kromogenprint, hvert 90 x 60 cm

### Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

*Revolution, 2007*  
Akryl på lærred, 160 x 200 cm  
*My Left Hand - Me, 2009*  
*My Left Hand - My Brother, 2009*  
*My Left Hand - My Uncle, 2009*  
Kromogenprint, hvert 90 x 60 cm

### Donation: Sheng Qi

## SHENG QI

Den kinesiske kunstner Sheng Qi (1965-) siger i et statement om sig selv: "Min kunst er min erindring. Jeg er ikke kun kunstner; jeg er observatør og historieskriver. Jeg bruger min pensel til at dokumentere Kinas historie siden 1965 - det vil sige i den tid, jeg har levet. Begivenhederne er virkelig vigtige, for de har påvirket flere hundrede millioner kinesere og præget mit liv. Så jeg forsøger at skildre dem så sandfærdigt, som jeg kan - i rødt og sort." Sheng Qi går altså til sagen selv - motivet, fortællingen, historien - i stedet for at opfatte sig som en del af en kunsthistorisk eller stilmæssig udvikling. Som maler er Sheng Qi *straight forward* med et næsten propagandistisk træk: Han vælger aldrig en Anselm Kiefers mærkelig omveje, men bruger snarere fotografiet som malerisk forlæg.

Det er da også navnlig fotografiet - og et bestemt fotografi - der har gjort ham berømt, nemlig det af hans venstre hånd. I chok over og protest mod de knuste forhåbninger på Den Himmelske Freds Plads i 1989, hvor det kinesiske statsapparat slog hårdt og brutalt ned på en spirende liberalisering - et forår i kulturen - skar Sheng Qi sin lillefinger af og lavede i kølvandet herpå en lang række fotos, hvor den selvbiografiske gestus er en dramatisk ramme om familiefotografier placeret i hånden. Hvad vi er vidne til her er en af billedkunstens fundamentale handlinger: at vise noget frem, slet og ret.

## TAL R



*Blind Date*, 2009-2010

Harelim, pigment og kridt på lærred, 250 x 250 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

Samlede grafikudgivelser

**Donation: Tal R**

## TAL R

Der er et paradoksalt træk ved den danske kunstner Tal R's (1967-) billedpraksis fra første begyndelse: Det biografiske spiller en så stor rolle hos ham, at det på en måde ingen rolle spiller – for det meste af det, han møder på sin vej, højt som lavt, løber ind i hans kunst, hvis mangfoldighed derfor næsten overspænder tanken om livsudtrykket. Det er snarere den samlede sum af gestus, der bliver formatet. Energi er et løsen. Arbejde, hedder det i det borgerlige rum. Præstation i sporten. Billede efter billede bevæger sig fra at være private memoirer – eller monumenter – til at være kollektive mønstre, som enhver kan spejle sig mere eller mindre i, for henvendelsen rummer masser af kommunikativ dynamik.

Tal R's grundlæggende greb er collagen. Tilværelsen er en collage, verden er en collage, og kunstneren selv er en tingfinder. Man er ikke i tvivl om, at kunstneren R i verden. Rum og arkitektur spiller en store rolle: Der er et utal af døre og vinduer og veje – altså overgangene i rum, overgangen mellem inde og ude, mellem her og næste rum, mellem dén by og nabobyen. Temmelig mange af malerens billeder handler således om passager – og kunstneren selv har ikke forsømt at referere til sin jødiske baggrund og til alt, hvad det indebærer af transit. Men der er aldrig et system. Der er ikke noget hjem. Og derfor er der heller ingen tragik. Der er ingen splittelse, der er ark på ark på ark.

## DANIEL RICHTER



*Ohne Titel* (Uden titel), 2009  
Olie på papir, 6 tegninger, hver 61 x 91,5 cm

**Erhvervet med midler fra Beckett-Fonden**

## DANIEL RICHTER

Daniel Richter (1962-) tilhører generationen, der fulgte efter Tysklands vilde maleri i 1980'erne, men han har fastholdt maleriet som genre med fuld styrke – og fuld kulør. En række af hans første billeder gløder som infrarøde scanninger af motiverne, de er drevet af en kunstighed, som bringer ham på sikker afstand af forne tiders ekspresionisme og følsomme naturkolorit. Hvad angår naturen som motiv ser man det således straks i Louisianas serie af gouacher – *Ohne Titel* – for nok er det bjerglandskaber, der danner baggrund for korpset eller rettere sagt bandet af guitarspillende personer, som vandrer frem mod os, men de er stiliserede, netop som foregik det hele på en scene. Hvis det er sandt, må deres handlinger ses som noget, der udføres *for* nogle – for beskueren, for et publikum. De *gør*, hvad de *gør*, for at blive set – eller hørt. Det er svært ikke at se det eksotiske optrin som en skildring af terrorismen, af Taleban-krigere eller andre, både som de fremtræder i vestlig presse og navnlig som de ønsker at fremtræde: som stærkt kommunikerende grupper, der vælger midler – videoen på nettet, eksempelvis – som er helt etablerede i den globale, internetbaserede popkultur. Hvis Richters gouacher er en slags historiemaleri, så er det, der afdækkes, ikke den konkrete historie, men de mekanismer, hvormed man i dag skriver historie, medens man handler – det vil sige skaber den. Det er verden som et skuespil – selv når den er dødsensalvorlig.

## THOMAS RUFF



*Nachtphoto* (Natfoto), 1993  
Granoprint, 70 x 73 cm

Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

## THOMAS RUFF

Thomas Ruff (1958-) er en del af midt-firsernes tyske gennembrud i kunstfotografiet, hjulpet af lærerparret Bernd og Hilla Becher ved kunstakademiet i Düsseldorf. Som Andreas Gursky er Ruff med sine serier af billeder optaget af den anonymitet og usynlighed, som fotografiet paradoksalt nok kan kredse omkring: Berømt blev han for sine store portrætter af upåfaldende hverdagsmennesker uden fordring på historie – tilsyneladende, for vi ved det jo ikke. Det er en af Ruffs pointes, at et portræt aldrig kan afdække et menneskes liv, men kun er ét lille synligt splitsekund i et langt forløb af tilgrænsende sekunder, minutter, timer, år. Fascinationen af det liv, hvis indfatning kan ses, men som ikke selv kan indfanges – eksempelvis med ansigtet – går igen i Ruffs mange arkitekturfotos, hvor det er bygningskroppens fremmedhed, der så at sige stjæler billedet frem for nogen som helst fortælling om livet mellem husene. Også de såkaldte 'nattebilleder', inspireret af Golfkrigens introduktion af avanceret optisk udstyr, som kan 'se' i bælgmørke – brugt først af militæret, siden af journalister og pressefotografer – handler om at se det, der egentlig ikke kan ses. Mørkets skånsomme laden verden (og os andre) være i fred nogle timer hvert døgn, brydes af dette *night-vision* med associationer til Big Brother, crime-scenes, scanning og endnu andre teknikker, som flytter grænserne for naturligt liv.



## ALLEN RUPPERSBERG



*Big Trouble*, 2010

17 pigmenttryk monteret på træ og 10 pigmenttryk udskåret som cut-outs, forskellige mål

**Erhvervet med midler fra Museumsfonden**

## ALLEN RUPPERSBERG

Det er en af Walt Disneys bedste Carl Barks-historier, som den amerikanske konceptkunstner Allen Ruppersberg (1944-) har kastet sig over med værket *Big Trouble*. Ruppersberg har tilhørt Los Angeles-scenen siden slutningen af 1960'erne, og han har gennem alle årene arbejdet med forholdet mellem billede og sprog og haft et særligt forhold til *pulp culture* – den billige fiktion for massemarkedet, tegneserier, romaner, hæfter, etc.

I *Big Trouble* gælder det forvandlingen af en historie til en opstilling i rum, som nærmest mimer historien. Og den, historien, er ikke uvæsentlig – tværtimod. For historien handler om kunst, om mæcenat, om kapitalistisk konkurrence i tvangsmæssigt opkøbt skala. Onkel Joakim dyster med en mellemøstlig potentat om at rejse den største statue af Andebys grundlægger, Cornelius Blisand, og vinder naturligvis, med brug af spionage og andre beskidte tricks. Maharajaen af Pengostan bliver blanket af – og læseren forstår, at statuen dermed også forestiller Joakim selv – mæcenen fejrer sig selv gennem gaven til byen. Kunst, samlere, penge og symbolsk overbud er konstanter i dagens kunstverden, som Ruppersberg udleverer med *Big Trouble*, hvis forlæg er fra 1969, hvor han nøjedes med at sende tegneserien anonymt ud til samlere og kunstfolk – afsender var det fiktive SPPA (Society for the Prevention and Preservation of Art). Men i dag skal der større armbevægelser til ...

## YORGOS SAPOUNTZIS



*Post Canonical Forms A1*, 2010  
C-print, 35 x 47 cm

*Post Canonical Forms A2*, 2010  
*Post Canonical Forms A4*, 2010  
*Post Canonical Forms A8*, 2010  
C-print, hvert 35 x 47 cm

*Post Canonical Forms A3*, 2010  
*Post Canonical Forms A5*, 2010  
*Post Canonical Forms A6*, 2010  
*Post Canonical Forms A7*, 2010  
*Post Canonical Forms A9*, 2010  
C-print, hvert 35 x 40 cm

*Gold (Thessaloniki)*, 2005  
Video, farve og lyd, loop på 5:50 min.

*SOMSOK-KEY*, 2007  
Video, farve og lyd, loop på 1:33 min.

Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

## YORGOS SAPOUNTZIS

Den græske kunstner Yorgos Sapountzis (1976-) bevæger sig i et felt mellem skulptur og performance, defineret af det offentlige rums forvaltning af monumenter og historiske genstande. To poler i hans værk er byens rum og museumsmontræns rum – begge en slags verdensmodeller, man enten kan være i som sin naturlige biotop eller stille sig på kanten af, som kunstneren netop gør, når han bringer bevægelse – nu og her – ind i de sammenhænge, der ofte er mere dengang og dér.

I videoen *Gold* vandrer han rundt i den græske by Thessaloniki, draperet i guldfolie, landet som en anden Hermes ... Det skinnende guld kontrasterer de stedvist opdukkende hjemløse med deres tæpper og er samtidig kitsch, der tager luften ud af den monumentalitet, som styrer planlægningen af det offentlige rum og giver den enkelte person et skævt, men uomtvisteligt nærvær. Modstykket til det flimrende, lydligt påtrængende billede er de still-fotos – *Post Canonical Forms* – der viser delvist tildækkede skulpturer og kultgenstande fra den kykladiske kultur. Her løftes det genstandsbaserede billede af fortiden, montren med dens løsrevne objekter, ind i en æstetisk dimension, hvor billedet adopterer de hjemløse fakta. Det samler disse adspredte genstande og gør dem til noget helt andet, det tager historien ud af dem, skolebesøgets lærdom letter, og montren bliver nu i stedet aura og stemning, fortid som drøm om fremtid.

## DAYANITA SINGH



*Dream Villa Slideshow*, 2010  
Installation. Diasshow af 38 billeder

Erhvervet med midler fra Nørgaard paa Strøget

## DAYANITA SINGH

Indiske Dayanita Singhs (1961-) fotografier forvirrer os. De er uskarpe, vi kan ikke præcis se, hvad de skildrer, men på den anden side er vi heller ikke i tvivl om, at det er noget, der foregår ude i verden. Singhs fotografier er tro mod fotografiets gamle pagt med det virkelige – det behøver ikke ligne virkelighed, men det er dog en del af fotoets pointe i modsætning til for eksempel maleriet, at det fotografiske billede et eller andet sted har lod og del i realiteten. Et eller andet sted? Det vil sige et eller andet sted i billedet er der en krog i verden – men hvad er det for en verden, Singh har krog i? Netop et eller andet *sted!* Vi ved ikke hvor, og vi får aldrig at vide hvor meget drøm, der har indhuset sig i *Dream Villa*, vi ved ikke hvor den ligger, så vi må nok hellere beslutte os for, dels at det ikke betyder noget, dels at kunstneren har valgt, at det ikke betyder noget – eller måske snarere, at det betyder noget, at vi *ikke* ved det. Ikke viden kan afføde mindst to reaktioner foran billedet – generelt: den ene er, at man, som kompensation, begynder at digte sig ind i det sete – og for at dette ikke skal være helt ulovligt, bør der nok være lidt at digte på. Det er ikke tilfældet hos Singh. Den anden reaktion er at se efter noget helt andet, måske ligefrem at holde op med at se *efter*. Og i stedet lade øjet hvile i farver og rum og tid og anelsens milde greb. Netop som i en drøm.

## TOVE STORCH



*Untitled (blue/blue #2)*, 2011  
Rustfrit stål og indfarvet silke, 210 x 108 x 94 cm

*Untitled (blue/blue #1)*, 2011  
*Untitled (blue/blue #4)*, 2011  
*Untitled (blue/blue #5)*, 2011  
Rustfrit stål og indfarvet silke, forskellige mål

## TOVE STORCH

Danske Tove Storch (1981-) har for nylig bevæget sig fra værker i bevægelse til værker i ro. Hendes fire blå skulpturer i Louisianas samling står stille, men roen er kun tilsyneladende. Den kommer af, at vi ikke ved, hvad dette handler om, at vi ikke ved, om dette overhovedet handler om noget. Den uvidenhed eller usikkerhed kaster ro over sagerne, som følgelig bare står dér på gulvet. Men i samme øjeblik øjet indtager rummet omkring, i og mellem disse, tonalt set, uhyre fine variationer i blå, spændt ud over stålkonstruktioner, der igen er variationer af faste mål, er der masser af bevægelse. Ikke bare den mobilitet, som kroppen må præstere ved at bære blikket rundt om objekterne, men også den som farveskiftet, skiftet i gennemsigtighed betinget af antal lag, skiftet i proportioner og så videre, beforder. Tove Storch kan sin minimalisme – tressernes hard-core maskuline holdning til skulpturen som nøgent objekt, Donald Judd fx (selv om han ikke brød sig om betegnelsen) – men minimalismen hos hende er mere et udsigelsesvilkår: Hun ønsker ingen fortælling, ingen ord, ingen titler, men derimod et sanseligt nærvær eller måske endnu mere beskedent, en sanselig anledning til menneskers afsøgende, observante, intensiverede opmærksomhed: stedvist nærvær på sansningens elementære niveau. Så det manglende svar på spørgsmålet: Hvad ser jeg? Kan med andre ord skærpe synet selv.

## THOMAS STRUTH



*Museo del Prado, 2005*  
C-print, 158 x 200 cm

*Paradise 36 (New Smyrna Beach, Florida), 2007*  
C-print, 168 x 207 cm

*Stellarator Wendelstein 7-X Detail. Max Planck IPP, Greifswald, Germany, 2009*  
C-print, 163 x 212,5 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

## THOMAS STRUTH

Thomas Struth (1954-) tilhører den i dag legendariske generation af tyske efterkrigsfotografer, der gik på akademiet i Düsseldorf i 1970'erne hos lærerparret Bernd og Hilla Becher. Struth er realist, og en bærende pointe hos ham er, at fotografiet kan sige noget om, hvor kompliceret virkeligheden er, når den bliver til billede. Helt central, både som tema og som grundstemning, bliver derfor fremmedgørelsen eller fremmedfølelsen hos beskueren. Den opstår, når man bliver stillet ansigt til ansigt med billedet og dets motiv – men netop med den tilføjelse, at fremmedheden fungerer *i kraft af* realismen. Det er genkendelighed – med mere.

Struth har vakt berettiget opsigt med sine såkaldte museumsbilleder, som han påbegyndte i 1989 på Louvre – projektet afsluttede han på Prado i 2005. Billederne handler om museumsbesøget som en slags ritual, der udspilles, medens vi selv udfører det – og sammenhængene mellem den fotograferede ældre kunst og det nutidige publikum rummer en fortælling om både tilegnelse og nogle gange uovervindelig afstand. Ofte handler disse billeder om en verden, der ikke fremstår som fælles, men snarere er tabt – en følelse, der også kan udløses af Struths billeder af skove såvel som de nyeste af partikelfysikkens mærkelige mekaniske landskaber. Tanken om det tabte, det uindfangelige, det usynlige, binder disse stærkt synlige billeder sammen – måske på grænsen af, hvad billeder kan vise.

## AL TAYLOR



Ten Common (Hawaiian Household) Objects, 1989  
Grafisk mappe, mixed media, 10 blade, hvert 34 x 23 cm

**Promised gift of Debbie Taylor**

## AL TAYLOR

Amerikanske Al Taylors (1949-1999) oeuvre omfatter skulptur og arbejder på papir - tegning, litografi, monotypi og ætsning. Som stadigt eksperimenterende og på mange måder fornyende i forhold til mediet blev han en kunstneres kunstner, hvormed der ikke menes, at han er forbeholdt de få, men snarere, at han blotlægger nogle fundamentale arbejdsmetoder, som de fleste kunstnere har et forhold til.

I Taylors tilfælde er det iagttagelsen, observationen; gengivelse af noget set, noget sanset - hvor uanseligt og banalt det end måtte forekomme. Tilfældighedernes poesi kunne man kalde dette engagement, som kaster tegninger og grafiske arbejder af sig - det være sig omstrejfende hunde, der tisser på fortovet og efterlader sære spor, inferiøre genstande i gadebilledet, små ting, der for et blik gør verden til vores og for et andet gør den fremmed. Taylors blik løfter disse undseligheder ind i billedet og giver dem et nærvær næsten som en dagbog, der gør i går til lidt af i dag.

Al Taylor var i adskillige år assistent hos Rauschenberg, der i særklasse kastede sig over at placere dagligdags ting på lærredet i sine såkaldte *combines*, og han omgikkes malere som Brice Marden, hvilket alt sammen har sat sit præg på værket. Al Taylor, der døde i 1999 som kun 51-årig, havde tilmed et forhold til Danmark, idet samarbejdet med kobbertrykker Niels Borch Jensen fik stor betydning.

## WOLFGANG TILLMANS



*Freischwimmer 130* (Frisvømmer 130), 2009  
C-print, 237 x 181 cm

*TGV*, 2010  
C-print, 207,5 x 138 cm

Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden

## WOLFGANG TILLMANS

Tyskfødte Wolfgang Tillmans (1968-) var oprindeligt lige så interesseret i alt *omkring* fotografiet som i billedet selv. Han var aldrig superæsteten med verdens dyreste kamera, men en snapshot-baseret, kulturanalytisk, samtidsarkæologisk, politisk projektmaker. Verden er stor, set gennem Tillmans' kamera. Derfor er han også en slags arkivar – han finder billeder, som han udstiller liggende på borde under glas, billeder med indhold, historier, kritiske journalistiske billeder. Men man kan ikke kalde ham dokumentarist, for hans æstetiske sans er alligevel permanent tilstedeværende.

Alt er tilgængeligt, eksperimentet er adgangsvejen, og Tillmans har således i det sidste tiår kompletteret det journalistiske aspekt med abstraktion, både sådan at vi ikke kan se, hvad det er vi ser, og sådan, at en trods alt genkendelig virkelighed åbner for det abstraherende blik – det sidste gælder for fotografiet *TGV*, det første for *Freischwimmer 130*. Hvis fotografiet som genre vedligeholder vores forhold til verden gennem synet af den, når den står stille, er det ikke så underligt, at dens æstetiske kvaliteter kan træde frem. Pludselig bliver småt ganske stort, pludselig bliver en brugssammenhæng poetisk distraet og distraktionen en lise for øjet. Tillmans viser, at der ikke nødvendigvis er nogen modsætning mellem det at dyrke billedet og at bevare respekten for virkeligheden, for verden.

## AI WEIWEI



*Tree*, 2009-2010

Træ and stål, 3 værker, forskellige mål

*Rocks*, 2009-2011

Porcelæn med underglasur, 6 grupper à 5 dele, forskellige mål

**Erhvervet med støtte fra Ny Carlsbergfondet**

*Rocks*, 2009-2011

Porcelæn med underglasur, 5 dele, forskellige mål

**Donation: Ai Weiwei & neugerriemschneider**

## AI WEIWEI

Ai Weiwei (1957-) er politisk aktivist, bosiddende mere eller mindre frivilligt i Kina, hvor han har været fængslet på grund af sin kritik af regimet. Kritik gennemsyrrer alle hans aktiviteter, den er eksplicit i hans globale kommunikation på internettet (så vidt det lader sig gøre i en stat, der censurerer world wide web), i hans dokumentariske film, som ikke er til at skelne fra de aktioner, de skildrer – og den findes tillige i hans beskæftigelse med arkitektur – Ai er oprindelig arkitekt – og med kunst. Ai var en tid lang bosat i New York og har ikke mindst herigennem fået sit store udsyn og sin evne til at opholde sig på kanten af en såvel traditionsbundet som traditionsfornægtende kultur, den moderne kinesiske.

Louisiana erhvervede efter sin udstilling med kunstneren i 2011 tre store træer og en gruppe af kunstnerens porcelænsklipper. Både klipper og træer har naturmotivet som emne, men netop som motiv, det vil sige som noget, der allerede er løftet ind i kulturens og kunstens fortælling. Klipperne ligner altså klipper i den *billedlige* tradition mere end klipper i naturen, og træerne er tydeligt konstrueret af døde og afbarkede grene og stammer fra kamfertræer fundet rundt omkring i Kina. De peger med kunstværkets klassiske tvetydighed på, hvorledes motiver, symboler, fortællinger og traditioner er menneskabte – enhver kritiks udgangspunkt stillet ansigt til ansigt med et forstenet styre.



## FRANCESCA WOODMAN



*Self-deceit #1, Rome, Italy, 1978*  
Gelatin silver estate print, 20 x 25 cm

*Horizontale, Providence, Rhode Island, 1976*  
*Self-deceit #3, #4, #5, #6 og #7, Rome, Italy, 1978*  
*Self-portrait talking to Vince, 1975-78*  
*Space<sup>2</sup>, Providence, Rhode Island, 1975-76, 3 værker*  
*Space<sup>2</sup>, Providence, Rhode Island, 1976, 2 værker*  
*Verticale, Providence, Rhode Island, 1975-78*  
*Untitled, Boulder, Colorado, 1976*  
Gelatin silver estate print, hver 20 x 25 cm  
*Untitled, New York, 1979-80, 2 værker*  
Digital C-print, hver 20 x 25 cm

**Erhvervet med midler fra Augustinus Fonden**

*From Angel Series, Rome, 1977*  
Gelatin silver estate print, 25 x 20 cm

**Donation: Betty og George Woodman**

## FRANCESCA WOODMAN

Den amerikanske fotograf Francesca Woodman (1958-1981) er en af den moderne kunsthistories unge døde, og hun bliver grundigt genopdaget i disse år. Hun henter sin inspiration fra forskellige former for iscenesat fotografi, herunder modefotografi, og hun kredser om eksistentielle spørgsmål – medens den fotograferende kunstverden på hendes tid skred ud i en mere sociologisk undersøgelse af popkultur og konsumsamfund – Cindy Sherman og Richard Prince, eksempelvis. Woodman er en af de store usamtidige, og hendes eftervirkning har dannet et markant anderledes spor i den fotografiske kunst i slutningen af det tyvende århundrede.

Alt, hvad Woodman laver har med kroppens tilstedeværelse i rum at gøre. Hun fotograferer sig selv i naturen, i værelser, bag møbler og montrere og med symbolske genstande, som antyder et drama. Hendes billeder er fulde af spejlinger, af glasflader, som både gengiver, sætter grænse og tillader indblik; hun kredser om alt det, der lægger sig om kroppen, og hun spiller bevidst med motivkredse fra romantik og barok. Ikke mindst er det modefotografiet, der spiller den store rolle – fordi mode har at gøre med, hvordan vi gerne vil ses, hvorledes vi ser os selv som nogle, der bliver set af andre. Og derfor bliver hun ved at kredse om disse forvandlingens mysterier – hendes værker er fulde af passager; hun er selv, her og der, en engel – og engle er jo skikkelser uden legeme, engle kan bevæge sig på andre måder i rum og tid end mennesker. Og dog ligner de mennesker.

## ERWIN WURM



Renault 25/1991, Blue, 2009–2010  
Mixed Media, 137 x 475 x 206 cm

**Erhvervet med midler fra Museumsfonden**

## ERWIN WURM

Der er ikke meget at grine ad i samtidskunsten, men der er østrigske Erwin Wurm (1954-). Beskueren trækker uundgåeligt på smilebåndet – for værket tager udgangspunkt i den fysiske verden af genstande og brugssammenhænge, som vi alle kender. Wurm er ikke jokes til særlige segmenter, Wurm er hinsides oversættelse, man skal ikke have en speciel form for humoristisk sans. Det hele kommer af, at Wurm arbejder med skulptur – selv i sine fotos og film. Skulpturen taler en slags kroppens esperanto, som vi umiddelbart forstår, fordi vi selv slæber rundt på en. Dét er den universelle vits. Og ikke alene taler han esperanto, Wurm, han er også en stor realist – for alle hans værker er ganske enkelt virkelighed med et *twist*: En bil, der er en bil – bare lidt *katastrofalt* skæv. Ellers er der ikke noget at komme efter. Men den bliver tillige til et billede, den bil – et billede på farten, på kurven, den ligger i, et billede på vores sansning af en bil i stedet for vores brug af bil. Ligesom Wurm lader skulpturen ekspandere ind i et større felt end det, vi måske kender, puster han kroppene *op* på sine figurer. Folk bliver alt for store eller på anden vis forkerte i udtrykket, det er en verden af lave, hvor nihilismen, kynismen og den evige kedsomhed dog i sidste instans ligger og trykker lidt på latteren – så sjovt er det måske heller ikke ... Absurd teater og Kafka, en europæisk-eksistential version af en Jeff Koons' amerikanske lethed.

