

aage damgaards skatkammer en kunstnerisk legeplads



“trist hvis man ikke har sans for det unyttige”

heart

2011

aage damgaards skatkammer

aage damgaards skatkammer en kunstnerisk legeplads

17.09.2011 – 01.01.2012



Udstillingen er støttet af:
Egefonden – Vibeke og Mads Eg Damgaards Fond
Midtjysk Skole- og Kulturfond

Forord	5	Asger Jorn	23
Aage Damgaards skatkammer		Per Kirkeby	24
– en kunstnerisk legeplads	7	John Kørner	25
Joseph Beuys	12	Arthur Köpcke	26
Ingvar Cronhammar	13	Jørn Larsen	27
Sven Dalsgaard	14	Pierro Manzoni	28
Paul Gadegaard	15	Richard Mortensen	29
Poul Gernes	16	Bjørn Nørgaard	30
Anthony Gormley	17	Ole Schwalbe	31
Henry Heerup	18	Jens Søndergaard	32
Knud Hvidberg	19	Svend Wiig Hansen	33
Egill Jacobsen	20	Troels Wørsel	34
Robert Jacobsen	21	Historisk oversigt	35
Berit H. Jensen	22	Kolofon	39

Udstillingen "Aage Damgaards skatkammer" er den største præsentation af museets samling siden stiftelsen af Herning Kunstmuseum i 1977. Publikum får her lejlighed til at stifte bekendtskab med store dele af den samling, som Aage Damgaard donerede til kunstmuseet og med mange af de værker som siden er kommet til. Udstillingens titel har et enkelt udgangspunkt. Under arbejdet med programmet til arkitektkonkurrencen om et nyt Herning Kunstmuseum opstod udtrykket "det åbne skatkammer". Udstillingsrummene var skatkamre, men hele huset var åbent. Et skatkammer opfattes som noget utilgængeligt og aflåst på grund af de store værdier, som opbevares derinde. "Det åbne skatkammer" var altså en positiv selvmodsigelse, som beskrev hele museet. At kalde udstillingsrummene skatkamre beskrev også deres funktion og forhold til resten af huset. I modsætning til de forskellige former for "open-space" organisering, som igennem de seneste mange år har været meget anvendt også indenfor museumsarkitektur, ønskede vi en klar opdeling mellem de områder, som anvendtes til udstilling og det øvrige hus.

Da Paul Gadegaard og Aage Damgaard mødte hinanden var det begyndelsen til et samarbejde, som ikke havde set sin

lige i Danmark. Paul Gadegaard var avantgarde-kunstner og Damgaard var kunstinteresseret tekstilfabrikant fra Herning. Damgaard delte sin interesse for den nye kunst med en anden dansk erhvervsmand: Louisianas grundlægger Knud W. Jensen. Men i modsætning til Jensen ønskede han ikke i første omgang at grundlægge et museum. Tværtimod skulle kunsten integreres direkte i et dagligt arbejdende miljø, hvor der færdedes borgere, som ikke nødvendigvis havde et forhold til den kunst, der blev vist på museerne.

Samarbejdet var umådeligt berigende for Damgaard og Gadegaard, både personligt og karrieremæssigt, og byen Herning fik pludselig og lidt modstræbende en erhvervs- og kunsthistorisk identitet, som havde internationalt format. I sidste ende kom samlingen altså alligevel på museum, og det skal vi være glade og taknemmelige for. Vi har forsøgt at fylde museet med kunst "fra kælder til kvist", og sandt at sige så breder kunsten sig langt udover skatkamrenes grænser. Det tjener Herning, Danmark og Aage Damgaard til ære, at en så stor skat er blevet folkets ejendom og nu kan vises på HEART.

Holger Reenberg



Aage Damgaard, Privateje.

Aage Damgaards Skatkammer – en kunstnerisk legeplads

”En kunstnerisk legeplads. For arbejdere. For menigmand. Det er et socialt aktivt rum, og hermed mener jeg, at 70% af den kunst, der hænger her, også er skabt her, og det er da noget ganske enestående, som ikke andre museer har”

(Billedkunstneren Robert Jacobsen ved indvielsen af Herning Kunstmuseum 1977)

Aage Damgaard (1917-1991) var en landskendt skjortefabrikant fra Herning, der fik stor succes med skjorter af navnet Angli. På Damgaards Angli-fabrikker florerede et levende kunstnerisk miljø præget af en række eksperimenterende danske og udenlandske kunstnere, som Damgaard havde inviteret til at skabe ny kunst i den moderne skjortefabrikations rammer. Kunstnere som Piero Manzoni, Robert Jacobsen, Paul Gadegaard, Svend Wiig Hansen, Sven Dalsgaard og Carl-Henning Pedersen kom til Herning og satte byen på den anden ende. Damgaards samarbejde med kunstnerne vakte stor opsigt og debat i offentligheden. En storm af læserbreve og et væld af artikler blev bragt i både de landsdækkende aviser og i det lokale Herning Folkeblad, som harcelerede mod ”alt det skrald, som Herning måtte stå model til. ”Skulle det nu være kunst?” Men i realiteten udtrykte den dristige nyskabende kunst en dynamik lig den fremadstormende tekstilindustri i sin søgen efter nye landvindinger.

Herning Avantgarden og Herning som nationalt industriminde

I 2007 udpegede Kulturarvsstyrelsen Herning som nationalt industriminde på grund af byens enestående opblomstring af tekstilvirksomheder i årene 1950-1970, herunder tekstilfabrikanters evne og vilje til at trække nogle af landets bedste arkitekter, landskabsarkitekter, kunstnere og designere til området. Damgaard og hans storebror Mads Eg Damgaard (stifter af Egetæpper) havde især stor indvirkning på, at der blev skrevet dansk industri- og kunsthistorie i Herning i perioden. ”Herning oplevede som klædeindustriens hovedsæde et sandt økonomisk opsving i løbet af 1950’erne. At dette ”Wirtschaftswunder” tillige førte et sandt ”Kunstwunder” med sig – endda i en sådan grad, at Herning

i dag står som emblemet for alliancen mellem kapitalisme og avantgardisme – havde byen primært brødrene Mads Eg og Aage Damgaard at takke for”.¹ Ikke nok med at Aage Damgaard gjorde sig til talsmand for kunstens helt unyttige nytteværdi, han blev også landskendt for sine kulturradikale tanker om kunstens betydning i samfundet og på arbejdspladsen. Damgaard lod allerede i 1952 en kantine indrette og udsmykke af en kunstner, hvilket var nyskabende i tiden. I 1962 blev Damgaard formand for det nyoprettede kulturudvalg, som stod bag forslaget om oprettelsen af Statens Kunstfond, der skulle sikre kunsten en plads i samfundet.

Kunstens betydning for Damgaard

Damgaard skabte i sin tid som skjortefabrikant en stor og unik kunstsamling, og han var tillige en af de drivende kræfter bag, at Herning blev synonym med den mest progressive samtidskunst op gennem 1950’erne og 1960’erne. Ingen kunne dengang have forudset, at ”den gale skjortefabrikants tossestreger” senere hen ville danne rygraden i samlingen på et statsanerkendt kunstmuseum.

Damgaard blev ofte spurgt, om det var firmareklame, der drev ham, hvilket han har afvist ved flere lejligheder. Omtale kom der dog ud af hans samarbejde med kunstnerne. Men Damgaard var primært drevet af et dannelseperspektiv privat som samfundsmæssigt. ”Kunsteressen ændrede alting, både på arbejdspladsen og derhjemme. Der sker noget helt uforklarligt, når kunsten får tag i en. De nye kredse, man kommer i – og det almene perspektiv, man får på tingene. Man løftes op over det snævert erhvervsfaglige. Kunsten er som en slags skole”.² Drivkraften for Damgaard var at integrere kunsten i hverdagen og præsentere den for helt almindelige mennesker på arbejdspladsen.

En kunstnerisk legeplads

Damgaard ansatte kunstnerne til at skabe kunst på sine fabrikker, og de fik fuld frihed og total arbejdsro. At blive taget under Damgaards vinger som Angli-kunstner i en arbejdsperiode betød, at Damgaard betalte løn, kost og logi og stillede værkstedsfaciliteter, assistance og materialer til rådighed. Til gengæld tilfaldt størstedelen af de værker, der blev skabt under opholdet på Angli, Damgaards samling.

Mange af kunstnerne var privat indlogeret hos Damgaard-familien med Bitten Damgaard og familiens fem børn som samlingspunkt, mens andre – som Piero Manzoni – boede på hotel i Herring. Der er ingen tvivl om, at Damgaard-familiens liv på flere måder var præget af kunsten og de gode venskaber, der udviklede sig under opholdene. Samtalen, venskabet og den særlige ånd, der herskede når kunstnerne var til stede, har virket som livseliksir for Damgaard. Den uddannelse, han manglede fra sine tidlige skoleår præget af ordblindhed, blev her indhentet.



Aage Damgaard med fabrikkens syersker.

Men Damgaards projekter med udsmykninger af hans mange fabrikker udsprang også af hans dybtfølte ønske om forbedrede arbejdsforhold for syersker og andre arbejdere på fabrikkerne. Arbejdsklima og trivsel gik hånd i hånd med god forretningssans. Reklameværdien af omtalen spillede også en rolle for Damgaard-virksomhedens vækst.

"Samtidig med at kunsten glæder mig, anser jeg den – og det lægger jeg ikke skjul på – for at være en fin forretning (...) folk sløves ikke, når de har god kunst for øjnene. Om de så synes om den eller skælder mig ud, jeg er ligeglad! Bare jeg kan ruske folk op. Få dem til at forarges eller begejstres".³

Gadegaard og udsmykningen af de tre Angli-fabrikker

Damgaard betragtede ikke sig selv som specielt kunstkyndig og rådførte sig derfor med kunsthandlerne Frederik Dam og Børge Birch. Hvor Dam stod for kontakten til de danske kunstnere:

Jorn, Heerup, m.fl., var det Birch, der opsøgte den internationale kunst, og på Damgaards foranledning tog på en stor Europarejse i 1959.⁴

Damgaard indledte sit samarbejde med kunstneren Paul Gadegaard allerede i 1952 omkring udsmykningen af den første kantine i Th. Nielsensgade 94. Det var Børge Birch, der introducerede den unge kunstner for fabrikanten. Gadegaard blev den første og mest vedholdende kunstner i rækken af Angli-kunstnere. Gadegaard var på lønninglisten i 10 år, mens andre kunstnere som Svend Wiig Hansen, Robert Jacobsen, Piero Manzoni og Svend Dalsgaard typisk arbejdede for Damgaard i kortere perioder på 2-3 måneder.

Da fabrikken flyttede i nye og større lokaler på Th. Nielsengade 87 i 1957, flyttede Gadegaard med og ambitionerne voksede. "Jeg skal faneme lave Danmarks største socialrealistiske maleri!" sagde Gadegaard om projektet. Og sådan blev det. Udsmykningen, der fik tilnavnet "Den Sorte Fabrik" på grund af Gadegaards sortmalede ydermure, stod på i fire intense år. Gadegaards klare former og farver dækkede ikke blot alle plane flader men også kunstnernes specialdesignede pengeskabe, garderobestativer og kontormøbler. Hele interiøret blev udformet som abstrakte skulpturer og malerier. Helt i tråd med tidens demokratiske kunstpædagogiske program blev den konkrete kunst skabt for øjnene af medarbejderne. Fabrikken blev et af de mest storlåede eksempler på den konkrete kunsts utopiske projekt. Drømmen om, at få kunsten ud til folket, gik her i opfyldelse.

Skjorteproduktionen voksede, og Damgaard byggede derfor en ny fabrik i 1965. Gadegaard fulgte endnu engang med som "huskunstner" og udsmykkede store dele af "Angli-bygningen" eller "den runde" som den nye bygning blev kaldt i daglig tale. Udsmykningen kan i dag ses i TEKO's lokaler, hvor der er offentlig adgang i kontorets åbningstid.



Paul Gaadegaard på arbejde i "Den sorte Fabrik".

Robert Jacobsen

Nyheden om samarbejdet mellem Damgaard og kunstnerne spredte sig som ringe i vandet. Nok særligt fordi de fordelagtige produktionsvilkår for kunstnerne ofte betød, at de oplevede stor kunstnerisk udvikling under deres ophold på Angli. I 1957 ankom Robert Jacobsen til Herning med fly, og der blev lynhurtigt skrevet kontrakt. "Store Robert" skulle for 25.000 kroner, samt kost, logi og frie materialer skabe en jernskulptur. Skulpturen skulle anbringes i det fri som et udvendigt vartegn for den sorte fabrik. Det blev til skulpturen "Rum", som blev 4 meter høj og kunstnerens hidtil største.

Robert Jacobsen vendte tilbage til Angli i de følgende år, og skabte blandt andet flere skrotskulpturer. At anvende skrot som kunstnerisk materiale var dengang noget, der kunne bringe sindene i kog, men han kvitterede selv med følgende sandhed: "Med kunst er det nu engang sådan, at oplevelsen ofte fortæller mere om opleveren end om værket, kunsten kan ikke give beskueren noget, som han eller hun ikke selv bærer i sig".⁹

Piero Manzoni – jeg er i paradisi!

Den italienske kunstner Piero Manzoni gjorde sit indtog i Herning i 1960 og 1961 i forbindelse med hans udstillinger i Galleri Köpcke i København. Det var Gadegaard, der havde fortalt Damgaard om Manzoni efter at have set nogle af kunstnerens værker i Amsterdam. Da Gadegaard hentede Manzoni på

stationen med malerpletter på skjorten, fik Manzoni et chok og udtalte: "De maler da ikke med farver!". Manzoni selv arbejdede nemlig med farveløse – achrome billeder – med viskelæder, som han selv udtrykte det.

Manzonis to besøg står som milepæle i kunstnerens egen produktion – og hans værker regnes blandt de absolut største kunstsatte i samlingen. Det vigtigste værk fra det første ophold i 1960 var "Den lange linje", der blev skabt på Herning Avis trykkeri i 1960. Manzoni havde tidligere arbejdet med linjer hos Galleri Köpcke. Dog aldrig i dette omfang. I Herning skabte han en 7200 meter lang linje tegnet på en avisrulle i løbet af en eftermiddag på trykkeriet. Linjen blev efterfølgende indkapslet i bly.



Manzoni skaber "Den lange linje". Paul Gadegaard og Eva Sørensen ser til.

I 1961 blev skulpturerne "Magisk Sokkel nr. 2" og "Socle du Monde, Hommage à Galilei" til. Sidstnævnte "Socle du Monde", på dansk "Jordens Sokkel", er en sokkel vendt på hovedet og anses som et af Manzonis vigtigste hovedværker. "Socle du Monde" har tillige en central placering i periodens europæiske kunsthistorie. Manzoni sagde selv om værket: "I fremtiden vil man kunne sige, at jorden står på en sokkel i Herning". Manzoni's ophold i Herning var af kort varighed (3-4 uger) men havde stor betydning for ham som kunstner. I et brev til Gadegaard skrev Manzoni: "Jeg er i Paradis". Citatet kan læses som et udtryk for de gode arbejdsforhold, men mon ikke de mange sypiger også bærer en del af æren? Historien fortæller, hvordan syersker lod sig signere som levende kunstværker, mens de

stod på den magiske sokkel. Mest berygtet blev Manzoni dog for sin kollektion af kunstnerlort på dåse. Et opgør med kunstnerens besjæling af alt, hvad denne rører ved, samt en ironisk kommentar til den ekspressive kunstners "indre" udladninger.

Svend Wiig Hansen, Sven Dalsgaard og Carl-Henning Pedersen

Det var dog hverken Manzonis lange linje eller Robert Jacobsens skrotskulpturer, der udløste den største forargelse. Svend Wiig Hansen fik skjortefabrikantens opmærksomhed allerede i 1954, da hans skulptur "Moder Jord" blev bortvist fra en udstilling i Aarhus. I sommeren 1956 erhvervede Damgaard skulpturen til sin samling. I 1958 kom "Moder Jord" til Herning på ladet af en Falck-bil, og turen gennem byen vakte behørig opsigt med et opløb af pressefolk og nysgerrige herningensere. Da skulpturen blev placeret i Den sorte fabriks indre gård, blev alle gardinerne trukket for! Det var for hård kost for sypigerne med den nøgne og voldsomme kvindefigur. I 1962 ankom Svend Wiig Hansen atter til Herning og skabte endnu en skulptur til skulpturparken.

Sven Dalsgaard fik kontakt til Damgaard via Paul Gadegaard og deres fælles gallerist Børge Birch. Opholdet på Angli fik stor betydning for ham, ikke mindst fordi han her mødte Manzoni, hvis konceptuelle værker kom til at sætte spor i Dalsgaards kunstneriske produktion. Senere blev inspirationen fra skjortefabrikken tydelig i både materialevalg og motiv.

En fabrik bliver til et statsanerkendt kunstmuseum

"Den sorte Fabrik" blev solgt i 1963, og den nyopførte runde fabrik i Birk åbnede dørene i 1965. "Den runde Fabrik" / "Angli-bygningen" blev et tilløbsstykke med ca. 20.000 årlige besøgende. Et levende kunstmuseum med en usædvanlig samling anbragt midt mellem maskiner og syersker. Kunstsamlingen havde til huse i "Den runde Fabrik" helt frem til 1973.



Paul Gadegaard fremviser sin kunst.

"Den runde Fabrik" lukkede sig om en indre gård med plads til en stor udsmykning på murerne. Efter flere overvejelser blev Carl-Henning Pedersen valgt som den kunstner, der skulle udsmykke den 1000 m² store overflade. I 1968 blev det monumentale værk "Fantasiens leg om livets hjul" indviet og den indre gård havde hermed fået sin kunstneriske udsmykning.

Mange kunstnere har haft deres gang på Angli-fabrikkerne gennem tiden, heriblandt Tajiri, Carel Visser, Serge Vandercam, Tomonori Toyofuko, William Soya, Hans Sandmand, Yongjin Han, Miae Moon Han og Jørn Larsen. Blandt de kunstnere, der ikke var direkte ansat på Angli, men havde stor betydning for det kunstneriske miljø omkring Angli var: Lucio Fontana, Enrico Castellani, Eva Sørensen, Jens Søndergaard, Henry Heerup, Richard Mortensen og Asger Jorn. De sidste to besøgte ofte familien Damgaard, og Jorns keramiske frise kan stadig ses i indgangspartiet på "Den runde fabrik", hvor Jorn selv murede den op i 1959.

Antallet af kunstnerbesøg begyndte dog at ebbe ud fra midten af 1970'erne, ligesom også skjortefabrikationen gjorde det. I 1973 blev konkurrencen fra Asien for hård, og fabrikken måtte lukke som følge af globaliseringen. Kunstsamlingen blev overdraget til det nystiftede Midtjysk Skole og Kulturfond, en fond der med Damgaard-familien som drivkraft skulle arbejde for fremme af kultur, kunst og uddannelse i Birk samt sørge for bevarelsen af Angli-samlingen. I 1980 blev Herning Kunstmuseum statsanerkendt. I alt 363 værker fra Angli-samlingen

samt 178 værker fra kommunen blev optaget i samlingen som dansk kulturarv til bevaring for eftertiden.

Samlingens kunsthistoriske tyngdepunkter

Angli-samlingen tog form i en af de rigeste perioder i dansk kunsthistorie. Resultatet af Damgaards unikke samarbejde med en række internationale og danske kunstnere giver et formidabelt indblik i skiftet fra 1950'ernes formelle eksperimenter til 1960'ernes nybrud. Stærkt i samlingen står den konkrete og konstruktive kunst, særligt samlingen af Paul Gadegaards værker, der er landets største. Den konkrete kunst er repræsenteret i samlingen med værker af kunstnere som: Richard Mortensen, Robert Jacobsen, Ole Schwalbe, Poul L. Andersen, Ib Geertsen, Albert Merz, Robert Jacobsen, Knud Hvidberg, Jørn Larsen, samt Jean Dewasne, Jean Deyrolle og Victor Vasarely. Denne kunstretnings befrielse fra fortælling og symbolik, og klare former og enkle farveholdninger, dannede en rolig baggrund for skjortefabrikationen på Angli-fabrikkerne.

Kunsthistorisk var den konkrete kunst en respons på og en modsætning til den lidenskab og fortælling, der var på spil i værkerne af tidens ekspressive kunstnere. Blandt andre Svend Wiig Hansen, med hans store eksistentielle dramaer udfoldet i maleri og skulptur, og den tidligere Jens Søndergaard med hans skildringer af sære skæbner fra Vestjylland, hvor afgrund og storslået natursyn smelter sammen i ét. Den ekspressive tradition er desuden smukt repræsenteret i samlingen ved Asger Jorn, Egill Jacobsen og flere andre CoBRA-kunstnere.

Samlingens modsætning mellem det universelt geometriske formsprog og det subjektivt abstrakte maleri udgør et vigtigt fikspunkt frem mod 1960'ernes nybrud, hvor nye materialer og stofligheder blomstrede frem. Her kom menneskets nye erfaringshorisont i en ny politisk virkelighed i fokus, og kunstnerne gjorde op med tidligere tiders kunstneriske hierarkier. Ideen bag kunstværket blev nu et bærende element for de unge konceptkunstnere, der indtog den internationale kunstscene i begyndelsen af 1960'erne. De ønskede at nedbryde grænserne mellem de traditionelle kunstgenrer, mellem høj og lav samt at stille spørgsmålstegn ved kunstens funktion i samfundet. Som følge heraf åbnede kunstnerne værkerne op mod beskueren og omverdenen.

Det konceptuelle hjerte i samlingen udgøres af de italienske værker centreret omkring Piero Manzoni og tæller ydermere værker af prominente kunstnere som Enrico Castellani, Lucio Fontana, Augusto Bonalumi, Paolo Scheggi, Yves Klein, Mario Merz og Jannis Kounellis. Museets værker af dadaisterne Man Ray og Marcel Duchamp danner desuden en historisk klangbund for den konceptuelle kunst. Den eksperimenterende linje i samlingen videreføres af bl.a. Eks-skolens kunstnere som Poul Gernes, Per Kirkeby, Egon Fisher, Arthur Köpcke og Bjørn Nørgaard samt i nyere tid med deponeringen af en stor Joseph Beuys-samling.



HEART 2010

HEART's samling giver ikke et egentligt kronologisk overblik, da museet ikke har encyklopædisk karakter, men netop er centreret omkring samlinger af enkelte kunstnere og grupperinger. Alligevel tegner samlingen en udviklingslinje fra 1950'erne og frem til i dag, herunder 1990'ernes nye eksperimenter indenfor rumkunst, installation, video og fotografi, ligesom samlingen også følger maleriets fortsatte udvikling ind i det nye årtusinde. De mange nyerehvervelser i samlingen indikerer, hvordan museet fortsætter udbygningen af samlingen i dialog med historien. I dag rummer HEART-samlingen i alt 1351 værker, og den genklang, museets samling skaber internationalt, skyldes i høj grad det kunstneriske paradys, som Damgaard skabte for kunstnerne på Angli-fabrikkerne i 1950'erne og 1960'erne: En legeplads for kunstneriske sjæle.

Stinna Toft



"Filzanzug", 1970, 170 x 60 cm © Joseph Beuys/billedkunst.dk
Deponeret på HEART af Claus Jesching

Joseph Beuys' jakkesæt syet i materialet filt regnes blandt kunstnerens vigtigste værker. Beuys lavede mange performances iklædt et klassisk jakkesæt eller sin karakteristiske bløde filthat og fiskevest. I værket, der er en skræddersyet kopi af et af kunstnerens egne jakkesæt, leger Beuys med idéen om filtet som et beskyttende, varmende og magisk materiale. Jakkesættet er ikke et almindeligt stykke beklædning, men kan ses som en moderne "rustning", der kunne bæres af værkets ejer. For Beuys drejede det sig om materialet og dets transformerende kraft. Beuys arbejdede med de grundlæggende modsætninger mellem varme og kulde, evolution og stivnet tilstand, kreativitet og rationalitet. Modsætningerne omsatte han gennem materialer som fedt (varmeenergi), filt (isolation) og kobber (ledningsevne) i skulpturer og større environments. Der blev lavet 100 jakkesæt, da Beuys ønskede at nå ud til flest mulige mennesker med sine værker. Jakkesættet blev således et af hans mere end 600 multiples.

Beuys oplevelser under 2. verdenskrig var af afgørende betydning for hans udvikling som kunstner. Han var medlem af Hitler-Jugend og under krigstjeneste som jagerpilot for Wehrmacht styrtede han ned på halvøen Krim i vinteren 1943. Han blev mirakuløst reddet af tatarer, der pustede liv i ham ved hjælp af shamanistiske besværgelser. Herefter indsmurte de ham i fedt og pakkede ham ind i filt. Filt og fedt skulle senere blive hans foretrukne billedkunstneriske materialer. Han blev

taget som krigsfange af englænderne i 1945, men dette krigens sidste år skulle vise sig at blive befrugtende for ham. Han besluttede sig for at blive kunstner.

Beuys var en kunstnerisk shaman: En seer der ville omskabe samfundet. Han blev drevet af skyldfølelse og af erfaringer fra 2. verdenskrigs rædsler. Bag hans kunstneriske virke lå en søgen efter det tabte hele menneske, i hvilket natur og kultur, myte og videnskab igen kunne blive ét. Kunsten og kunstneren var den forløsende kraft, hvorigennem den tabte balance kunne reetableres. Kunst var ikke bare leg med rekvisitter, men en lidelsesfuld søgen efter den guddommelige kraft i mennesket. Beuys var drevet af en tro på, at ethvert menneske er født med en strøm af kreativitet i sig, der kan vækkes til live via kunsten. Han skabte en mytologi omkring sin egen person i lighed med Yves Klein og Andy Warhol. Men Beuys tog afstand fra Andy Warhols amerikanske popkunst, som er kendetegnet ved en dyrkelse af overflade, glamour og farverigdom. Han blev et kritisk, europæisk alternativ til den samtidige amerikanske popkunst. I Danmark blev Beuys introduceret via Galleri Köpcke i København, hvor også Piero Manzoni udstillede (se s.28). Beuys arbejdede med en stoflig, process- og materialebaseret kunst, som har haft stor indflydelse på dansk kunst ikke mindst på Eks-Skolen og dens medlemmer samt senere hen også på kunstnere som Claus Carstensen.

ST



Model af "Elia", 2001, original størrelse: 60 x 32 m.

Det er umiddelbart let at føle noget ved mødet med Ingvar Cronhammars værker. Der ringer ligesom altid en klokke under det første møde, som ikke er sat i gang af refleksion men er en tone, som vækker følelser og erindringer. Hemmelighedsfuldheden, som altid er en del af hans værker, spiller en stor rolle for denne oplevelse, hvor udefinerbare associationer myldrer frem.

Heart ejer i alt 20 værker af Cronhammar. Stort set alle skulpturene i samlingen må være født i det Cronhammarske skyggeland, som er en blanding af skabelseszone og psykogeografisk landskab. Han beskriver selv skyggelandet som et sort og et rødt område, mellem hvilke der er en hvid bræmme. Cronhammar har ikke selv et klart billede af områderne, særligt det røde område er ukendt for ham, det beskriver han som en slags "hindeagtig rødhed". Det hvide område er kendetegnet ved det guddommelige og rene, hvorimod det sorte felt er ren trussel, ren terror, ren angst og ren smerte. Det er ondskabsfuldt som ind i helvede. Den sorte og truende side af hans værker, som er så fascinerende og let at misforstå, synes at omfatte de sider af vores væsen, som vi bør frygte mest. Det er den loyale monumentalisering af vores uerkendte ondskab, som provokerer og i tilfældet ved værket "Elia" gav anledning til offentlig bekymring for, at den kunne tiltrække alt fra satanister til nynazister.

"Elia" blev indviet i 2001, tolv år havde den været undervejs, siden den som en vision slog ned i kunstneren. Den ligger på

et græstæppe i den yderste sydlige del af Birk Centerpark i Herning. Den synlige del af konstruktionen er formet som en kuglekalot, fra hvis top der rejser sig fire runde slanke søjler. Hver søjle afsluttes af en rød halvkuppel, hvorigennem der er stukket et lyn-spyd. "Elia's" eksteriør, der rejser sig 32 meter over jorden, er bortset fra halvkuplerne totalt sortmalet. I hvert verdenshjørne af kuglekalotten fører en trappe op mod dens top. Trappetrinnes højde er 35 centimeter. Hver trappe ender øverst i en platform mellem to søjler, hvorfra man i 11,2 meters højde kan kigge ned i "Elia's" indre. Bunden, hvorpå søjlerne hviler, er en betonparabol. Kuglekalotten og parabolen skaber tilsammen et indre rum på 30.000 m³.

I "Elia's" indre befinder der sig en flammekaster, som er tilsluttet naturgasnettet. Flammekasteren styres af et program, som i løbet af en 19 dages periode, en gang på et tilfældigt tidspunkt slipper en 9 meter høj flamme op mod himlen. Det enorme indre er desuden et stort resonansrum, som er i stand til at svare igen, hvis lynet slår ned med en efterklang på 40 sekunder. "Elia" er i ledtog med naturen og forbundet med civilisationen, og hvad den betyder, er der ingen der ved, heller ikke Cronhammar selv, men har man først set den, glemmer man den aldrig. HR

Maleren, skulptøren og digteren Sven Dalsgaard bevægede sig i sin lange karriere gennem mange kunstneriske retninger og udtryk. Denne skiften mellem stilarter skyldtes ikke ubeslutsomhed, men derimod en optagethed af at undersøge og udvikle tidens strømninger.

Under et arbejdsophold ved Aage Damgaard i Herning lod Dalsgaard sig inspirere af fabrikken og produktionens materialer. Efter at have mødt Piero Manzoni (se s.28) hos Damgaard begyndte han at udforske knaphullets mulighed for at åbne og lukke, og stoffets mulighed for at sløre og skjule et objekt. I stedet for at få hjælp fra fabrikkens garvede syersker, syede Dalsgaard selv sine værker. Dette havde han lært under opvæksten i Randers, hvor moderen, som var blevet enke, da han var 13 år gammel, skulle sy fire par herrebenklæder pr. dag for at kunne forsørge familien, og Sven måtte derfor tit hjælpe.

I Herning skabte Dalsgaard bl.a. stofcollagen: "Blå skjorte". På dette tidspunkt var han interesseret i at anbringe dagligdagsobjekter i nye irrationelle sammenhænge, der understregede, at spørgsmålet: "Hvad er kunst?"; ikke kan besvares kort og klart. For Dalsgaard bestod "Kunsten" nemlig i idéen om værket og ikke i det fysiske værk. Dette eksemplificerer "Blå Skjorte";



"Blå skjorte", 1968, 54,5 x 36 cm ©Sven Dalsgaard/billedkunst.dk.

hvor konturen af en skjorte ses under et stykke stof i farven "vidunderblå". Dalsgaard gav farven dette navn, fordi han mente, at netop denne farve grundet sin klarhed og positive symbolske udstråling umuligt kunne skjule noget negativt. På trods af værkets titel ved vi ikke med sikkerhed, at det er en skjorte, der er under det blå stof i "Blå Skjorte", for Dalsgaard var en drillepind, som ønskede at påpege, at enhver synliggørelse samtidig indeholder en afskærmning af noget andet. Så når vi i "Blå Skjorte" ser konturerne af en skjorte, kan det sagtens være noget ganske andet, der skaber dem. Vi forledes let til at tro på vores umiddelbare antagelser og associationer, men man skal ikke ubetinget tro på alt, hvad man ser.

IDB



Bordplade med pladeguld, 1960, 121 x 327 cm
©Paul Gadegaard/billedkunst.dk

"...Jeg skal fan'ne lave Danmarks største socialrealistiske maleri..." sagde kunstneren Paul Gadegaard, da han fik opgaven at totaludsmykke det, der senere kom til at hedde "Den sorte Fabrik" – Aage Damgaards skjortefabrik i Herning. Gadegaard skulle senere til en vis grad fortryde, at han uløseligt havde knyttet sit største samlede værk til en industrivirksomheds arkitektur og inventar. Da Damgaard flyttede sin virksomhed til "Den runde Fabrik" gik en stor del af udsmykningen af "Den sorte Fabrik" tabt. En del inventar, malerier og objekter blev dog reddet, men "det sociale kunstværk", tidens og generationens foretrukne og idealiserede men sjældent realiserede udtryksform, forsvandt.

Da Paul Gadegaard og Aage Damgaard mødte hinanden ved møbelmessen i Forum i 1952, var det begyndelsen på et samarbejde, som ikke havde set sin lige i Danmark. Gadegaard var avantgardekunstner, Damgaard var kunstinteresseret tekstilfabrikant.

I forbindelse med arbejdet i Herning designede Gadegaard både en mængde funktionelle genstande, skabe, reoler, borde, såvel som egentlige malerier. Bordpladen fra 1960 er et af de smukkeste værker fra Herning-perioden. Gadegaard udviklede i samarbejde med snedkeren Rudolf Feldborg en særlig

metode til fremstilling af bordplader, hvor pladen over utallige arbejdsgange blev henholdsvis lakeret og slebet indtil den stod i en mat silkeglans. Den langsommelige proces arbejdede lakeren ind i baggrunden og motivet og trak baggrund og motiv op i den lakerede overflade. Resultatet blev, at alle bordpladens lag skabte en enhed og fremstod som en samlet genstand. Når man ser på Gadegaards figurer, er det som om, man genkender noget eksisterende og dog samtidig ukendt. Figurerne eller motivet i bordpladen, som er lavet af pladeguld, har denne både konkrete og lidt mystiske karakter.

Det er nærliggende at tro, at bordpladens former var inspireret af det tekstil-miljø, hvor Gadegaard havde sin gang. Her var stoftilskæringen en af de daglige processer, og kunstneren har tydeligvis ikke anvendt de stofudskæringer, som skulle ende som skjorter, men har kastet sin kærlighed på det tiloversblevne, det afskårne og udgrænsede – de rester, der ikke var brug for. Man kan måske se hans brug af reststoffet, som ikke havde nogen værdi i den moderne industriproduktion, som en social gestus, et kunstnerisk udtryk for en sympati og solidaritet med de mennesker, hvis hårde hverdag han på privilegeret vis skulle forskønne.

HR



"Uden titel", 1970, 8 værker à 91,5 x 91,5 cm

En skarpt optrukken rødmalet cirkel med en mindre mørkerød cirkel placeret i centrum på en sortmalet baggrund. Det er simpelt, kraftfuldt og synes næsten at vibrere af vitalitet. Det er kunstneren Poul Gernes' univers! Værket "Uden titel" fra 1970 består af otte mindre, kvadratiske malerier sat sammen fire og fire. De er på hver deres måde et eksempel på Gernes' leg med farver og former, hvilket kendetegnede hans kunstneriske eksperimenter fra 1960'erne og frem til 1970'erne. Gernes ønskede, at hans kunst kunne forstås og være til gavn for alle – være folkelig. Hans middel var en koloristisk palet kombineret med brugen af simple, universelle former som cirklen og kvadrateret. Former der fremstod, præcis som det de var: cirkler og kvadrater på et lærred.

Gernes var ikke kun maler, han påtog sig også en lang række udsmykningsopgaver. Han koncentrerede sig i de senere år om sit arbejde med totaludsmykninger, der var en integreret del af hverdagslivet og byens rum. Gernes arbejdede ud fra en overbevisning om, at farver påvirker os på hver deres måde. Valget af palet til eksempelvis totaludsmykningen af Herlev Amts Sygehus blev således ikke alene foretaget på baggrund af æstetiske overvejelser, men også ud fra en forestilling om farvernes helbredende effekt. Gernes påbegyndte denne

totaludsmykning i 1968, og i perioden frem til begyndelsen af 1970'erne skete der et skift i hans kunstneriske virke.

Han bevægede sig her væk fra det karakteristiske enkle formsprog bestående af simple, skarpt optrukne geometriske former mod et mere dekorativt og legende univers. Et univers med blomsterguirlander og ornamenten malet med løs hånd.

I 1961 stiftede Gernes sammen med kunsthistorikeren Troels Andersen den eksperimenterende kunstnersammenslutning Eks-skolen. De deltagende kunstnere var bl.a. Jens Jørgen Thorsen, Per Kirkeby (se s.24) og Bjørn Nørgaard (se s.30).

Visionen var ud fra et socialt engagement at påvirke og forandre samfundet gennem kunsten. Gruppen gennemførte bl.a. en happening på Strøget i København, som de kaldte en glædesdemonstration. Ved denne happening bar kunstnerne hver især én plakat malet i en stærk farve. Det fortælles, at en kritisk forbigående skulle have spurgt, hvad i alverden meningen var med det optrin, hvortil Gernes skulle have svaret: "Er det ikke en smuk farve?" At betragte et værk af Gernes er som at genopleve denne glædesdemonstration.

ALS



"Allotment" 1995

Skulpturen "Allotment" af Anthony Gormley fra 1995 er opstillet i museets skulpturpark. Den udgøres af en lang række grå betonklodser frontalt placeret overfor hinanden på en linje. Umiddelbart ligner opstillingen søjler, eller levn fra en ufærdig arkitektur fra Anden verdenskrig. De aflange former afkodes dog hurtigt som værende stærkt stiliserede menneskelignende skulpturer. Små kuber er placeret ovenpå de høje rektangulære former som hoveder på kroppe, og går man tættere på, afslører der sig fem små kantede åbninger i hver enkelt af dem. De fem huller markerer de intime menneskelige kropsåbninger; ører, mund, navle og anus, og de fører ind til et hult indre. Sammenstødet mellem det, vi normalt kender som intimt, blødt og skjult og den kolde, kantede og offentlige fremstilling i "Allotment" er effektiv. Det hjemlige bliver "ikke-hjemligt" med en urovækkende fornemmelse til følge, hvilket yderligere understreges ved opstillingens rituelle karakter.

Den engelske kunstner Anthony Gormley bruger menneskekroppen som form til at udforske menneskets eksistens i og relation til verden. Anthony Gormley regnes blandt de mest betydningsfulde britiske kunstnere i dag. Hans gengivelse af kroppen som skulpturel form i "Allotment" trækker på en lang kunsthistorisk tradition fra klassisk græsk kunst og frem til minimalismens afvisning af det menneskelige aftryk.

Anthony Gormley's monumentale værk "Allotment" blev skabt i forbindelse med Fredsskulpturprojektet ved vestkysten i 1995, der markerede 50-årsdagen for Danmarks befrielse. De i alt 116 skulpturer repræsenterer borgere fra Hvide Sande i alderen 2-80 år, gengivet i korrekt højdeforhold og er mindesmærke for dem, som deltog og faldt i Anden Verdenskrig. Som monument kan "Allotment" ses som et mindesmærke for hele menneskeheden, hvor døden fremstår som det ultimative fælles vilkår. Samtidig hermed udtrykker "Allotment" menneskets kamp mod døden og trangen til at efterlade sig spor i verden, netop i form af mindesmærker.

ST



"Bedstemor", 1945, 48 x 68 cm © Henry Heerup/billedkunst.dk

Kvinden er det motiviske omdrejningspunkt i Henry Heerups værk "Bedstemor" fra 1945. Hendes livgivende kraft manifesterer sig i det lille billede af to børn, der hænger på bagvæggen – de er sikkert hendes børnebørn. Heerup brugte ofte kvinden som et symbol på liv i sine værker, og han anvendte tit sin egen mor som model. Det er ikke usandsynligt, at det også er hende, der figurerer i "Bedstemor". Generationerne, der mødes i billedet, understreger et andet af Heerups ynglings-motiver: Livets cyklus. Det lader til, at den gamle kone er placeret i skyggen – på vej til at få slukket livets lys, hvorimod billedet af børnene på bagvæggen er placeret i lyset – på vej ind i livet. Kontrasten mellem den gamle kones sorte kjole, der ligner en sørgedragt, og den gule væg understreger den dystre stemning, idet sammensætningen af sort og gult ofte fungerer som advarselsfarver. I sin kolorering bærer værket præg af at være malet i 1945 ved Anden verdenskrigs afslutning. I krigsårene var Heerups billedunivers nemlig mere dystert og dramatisk end både før og senere. "Bedstemor" er da også både tematisk og farvemæssigt mere dunkelt end samlingens øvrige Heerup-værker.

Da Herning Kunstforening i 1957 viste en stor udstilling med værker af Henry Heerup i anledning af kunstnerens 50 års fødselsdag, blev udstillingen rost af den lokale avis. Kunstforeningen, hvor Aage Damgaard på dette tidspunkt var næstformand, var ikke vant til den slags positiv omtale fra de

lokale medier, der som oftest præsenterede lokalområdets kritiske holdninger til moderne kunst. Når Kunstforeningen havde valgt netop Heerup, skyldtes det da også, at man mente, at han havde en evne til at forene høj kunstnerisk anerkendelse og folkelig popularitet, hvilket var præcis hvad den økonomisk trængte forening havde behov for.

Heerups folkekære værker behandler både de nære hverdagsagtige situationer såsom en cykeltur og kattens leg i solen og livets store uhåndgribelige myter: fødsel, død, kærlighed og sorg. Via et udbygget symbol-univers formåede Heerup at udtrykke dét, der kommer os alle ved. Dette, kombineret med værkernes kraftige farver, skaber en særlig livsbekræftende energi, der strømmer ud af værkerne.

Heerup var med i CoBRA-bevægelsen, men hvor andre medlemmer såsom Carl-Henning Pedersen og Asger Jorn (se s.23) i deres kunst ønskede at udtrykke indre sjælebilleder, har Heerups værker en tydelig forankring i den reelle, fysiske, materielle verden. Heerup passer dog ind i CoBRA-bevægelsen, idet han søgte en ren umiddelbarhed i selve udtrykket. Det er denne umiddelbarhed, der taler direkte til os og tryllebinder os, når vi ser på hans værker.

IDB



"Wed Things" 1974, 57,2 x 52,2 cm.

Værket "Wed Things" fra 1974 har guldbaggrund, og fra hvert af de fire hjørner arbejder der sig et pileformet, kraftigt rødt mønster ind mod centrum. Et mønster, der tegner konturerne af et guldfarvet hammerkors. Knud Hvidberg var optaget af det metafysiske, det mystiske og af hellige tegn og symboler på tværs af tid, sted og kulturelle skel. Tallet fire er ligesom forskellige typer af korsformationer et grundelement i Hvidbergs kompositionsskema. Korsformationen symboliserer det guddommelige og Kristi lidelse. Men for Hvidberg var korsformationen også et symbol på, at livet, gennem Kristi lidelse død og opstandelse, genopstår af døden. I Hvidbergs værker fra 1970'erne og 1980'erne er guldet den hyppigst anvendte farve. Det var væsentligt for Hvidberg at anvende materialet bladguld for derved at overføre ædelmaterialets symbolsprog til værket og således henvise til det guddommelige, til Kristus, Buddha og det forjættede land.

Hvidberg fandt inspiration i østens filosofier: i Zen, Tao og Vedanta, men også i perceptionspsykologien. Et ophold i Indien i vinteren 1968-69 fik stor betydning for hans kunstneriske udvikling. På sin rejse deltog han bl.a. i et 3 måneder langt yogakursus på Bahir School i Monghyr og besøgte vismanden Swami Narayanananda.

Hvidberg var en kunstner, der med sine geometriserede, konkrete, men også symboladede kompositioner søgte at bygge bro mellem østens filosofi og det konkrete, forestillingsløse maleri, som i HEART's samling er repræsenteret ved bl.a. Paul Gadegaard (se s.15), Ole Schwalbe (se s.31) og Poul Gernes (se s.16). Hvidberg søgte gennem sit enkle, abstrakte formsprog at skabe helhed og sammenhæng i en universel forstand. For ham var kunstværket et energifelt, hvis kraft direkte kunne overføres til den dedikerede betragter.

ALS



"Maske og Blomster, 1951, 101 x 81,8 cm © Egill Jacobsen/billedkunst.dk

Egill Jacobsen havde et ønske om et nyt og spontant udtryk i kunsten. Hans søgen efter dette umiddelbare udtryk ses i værket "Maske og blomster", hvor motivets blomster er naturens egen ukunstlede kunst, der spirer frem på selv de mindst ventede steder. Herved symboliserer blomsterne liv og nye muligheder, naturlig skønhed samt uforudsigelighed.

Maskemotivet blev oprindeligt anvendt af naturfolk til at markere overgangen til noget nyt, f.eks. overgangen fra barn til voksen. Ligeledes indgår masken som en del af karnevals- og latterkulturen. Smilet på masken kan tolkes som både et underspillet sarkastisk eller et overspillet euforisk smil. Latter er umiddelbar, genkendelig og spontan. Den er både folkelig og dobbelttydig i sit udtryk. Hos Jacobsen kan maskens sarkastiske latter tolkes som en symbolsk reaktion mod den borgerlige højkultur.

I midten af 1930'erne rejste Jacobsen til Paris, hvor han blev inspireret til at udtrykke sig gennem maskemotivet, der efterfølgende blev hans kunstneriske varemærke. Jacobsens kunst blev hermed en del af en kollektiv bestræbelse med et socialt engagement: et ønske om en ny og fri kunst, der kunne afstedkomme et nyt og frit samfund. Jacobsen tilsluttede sig kunstnergruppen "Linien II" i 1939 og blev senere en del af

kunstnergrupperingerne Helhesten og CoBRA. Disse grupperinger tilhørte generationen af "De Abstrakte", der var præget af 1930'ernes arbejdsløshed og klasseopdelte samfund samt af efterkrigstidens sociale engagement og holdninger.
LL



"Kvinde med Harpe", 1950, 206,5 x 112,5 x 85 cm
© Robert Jacobsen/billedkunst.dk

Robert Jacobsens "Kvinde med Harpe" fra 1950 er ideelt set en tegning i luften: en sortmalet flade der foldes ud i rummet i 3 dimensioner. Skulpturen udgøres på forbilledlig vis af kunstnerens foretrukne elementer: buen, gitteret og rammen. Den "rød-orange" harpe bryder enkelheden som en både halvfigurativ og farvelagt form. Skulpturen fremstår med en rytmisk klarhed og en grafisk elegence.

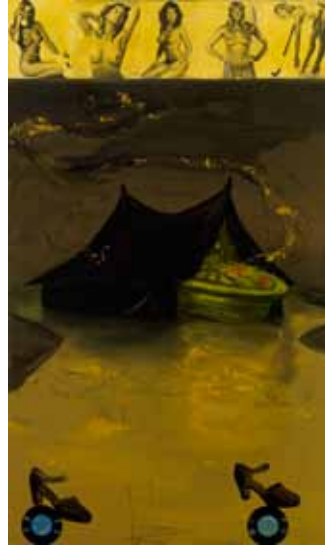
Som billedhugger var Jacobsen optaget af enkelhed og bevægelse. Jacobsen opfattede rammen som et vigtigt element, der kunne åbne rummet og aktivere det i en dynamisk komposition. Hans velkendte elementer: buen, gitteret og rammen skabte både gennemsigtighed og sammenhæng i kompositionerne. Jacobsens arbejde med den konkrete skulptur kom nærmest til at stå i maleriets tegn.

Jacobsen var autodidakt som kunstner og før Anden verdenskrig arbejdede han i træ og sten. Men efter at have bosat sig i Paris i 1947, vendte han sin opmærksomhed mod abstrakte svejsede stålkonstruktioner. I disse arbejdede han med at bringe linjen og formen spontant i balance med hinanden. Ligesom Richard Mortensen (se s. 29) nåede Jacobsen frem til en formmæssig stringens og ideel klarhed i 1950'erne. De tog begge afstand fra CoBRA-bevægelsens spontane abstraktion, og søgte tilbage til førkrigstidens formelle spor.

I skulpturparken ved siden af det tidligere Herning Kunstmuseum finder man eksempler på Jacobsens banebrydende arbejde med at udvikle skulpturens muligheder. Da han fra slutningen af 1940'erne forlod det traditionelle skulpturmateriale såsom træ og sten til fordel for sammensvejsede jernskulpturer, gav det anledning til heftig debat, og "Store Robert" fik hurtigt tilnavnet "skrot-vrider". Sideløbende med de konkrete skulpturer arbejdede Jacobsen tillige med "dukker" og mere fortællende værker blandt andet inspireret af kunstnerens samling af afrikanske skulpturer.

Den store skulptur "Robin Hood" er et godt eksempel på kunstnerens mere fortællende stil med dens grove overflade og stoflige karakter. Denne stil huede bestemt ikke hans franske galleri: Galerie Denise René, der netop repræsenterede den renlivede pariser-abstraktion, hvor også Richard Mortensen var repræsenteret, sammen med franske kunstnere som Jean Dewasne, Victor Vasarely og Jean Deyrolle.

ST



"Gastronomiens Indetermination 1", 1991, 250 x 150 cm.
© Berit Hegggenhougen.Jensen/billedkunst.dk

Maleriet er i stort format. Farverne er smurt på i et tykt lag, penselstrøgene er voldsomme, og malingen er løbet flere steder. I værket "Gastronomiens Indetermination 1" fra 1991 er det centrale motiv en båd med et sort, teltlignende overdække. Båden driver formålsløst rundt i et gul-grønt hav. I den nederste del af billedet synes to påklistede vinylplader at kunne sættes i bevægelse af et par sorte, højhælede sko. På den ene vinylplade står der "His masters Voice"; på den anden "My Fair Lady". Maleriet er øverst afsluttet med en række fotos af helt eller delvist afklædte kvinder i erotiske positurer. Alle malet over med den samme gule nuance som værkets iøjnefaldende gule træramme. Det er urovækkende, skingert og ubestemmeligt.

H. Jensen fik sit gennembrud i 1982, da hun deltog i den skelsættende gruppeudstilling "Kniven på Hovedet", hvor kunstnergruppen "De unge vilde" blev introduceret. De medvirkende, heriblandt Claus Carstensen, Kehnet Nielsen og Peter Bonde, var alle elever fra Kunstakademiet i København. Det erotiske, storbyen og forbrugskulturen var yndede motiver. "De unge vilde" var ifølge H. Jensen et fleksibelt og dynamisk venskab, hvor kunstnerne havde det til fælles, at de var antiautoritære, fandenivoldske og bevidst dyrkede det "grimme" maleri.

I 1992 erhvervede Herning Kunstmuseum værkerne "Gastronomiens Indetermination 1" og "Gastronomiens Indetermination 2". Begge værker var en del af H. Jensens bog- og udstillingsprojekt "Frøken Jensens Gastronomiske Indetermination". I værket "Gastronomiens Indetermination 1" skabt 10 år efter "De unge vildes" gennembrud arbejder H. Jensen i et mere ironisk, distanceret billedsprog. Her bruger hun genren landskabsmaleri som afsæt for sine sarkastiske, visuelle kommentarer. H. Jensen vælger eksempelvis at påhæfte en single med teksten "His masters Voice" og at vise kvinder i erotiske positurer, der synes at være indbegrebet af klicheen om kvinden som objekt for det mandlige begær. Værket er dragende, appellerende og forførende. Det indbyder til at lade tankerne drive formålsløst rundt som båden på det gulgrønne hav i det ubestemmelige landskab mellem sorte dansesko og nøgenmodeller til lyden af en "schlager".

ALS



"Jordbærsyltetøj"; 1954/55, 99,5 x 79,5 cm
© Donation Jorn, Silkeborg/billedkunst.dk

En rød strøm af farve – Et rødt, amorf væsen træder frem i værket "Jordbærsyltetøj" af Asger Jorn fra 1954-55. Det synes at have øjne, og en antydning af en gulgrøn fod eller pote skyder sig ud i venstre hjørne af maleriet. Et væsen som så mange andre væsner i Jorns univers vækkes til live. Et rødt fantasivæsen. En form i opløsning eller en form i sin skabelse?

Asger Jorn var både maler, skulptør, debattør og iværksætter. I 1948 stiftede han sammen med den hollandske maler Constant og den belgiske digter Christian Dotremont den internationale bevægelse CoBRA. CoBRA-kunstnerne var, i modsætning til de konkrete malere, optaget af den nordiske mytologi og af børnetegningens spontane udtryk. Maleriet "Jordbærsyltetøj" eller i daglig tale "Bedstefar kørt over af toget" blev til i en periode, hvor Jorn forlod Danmark for at engagere sig i avantgardegrupper i Europa, for hvem opløsningen af formen var i højsædet.

Jorn var en god ven af familien Damgaard, men han var aldrig på et regulært arbejdsophold på Angli-fabrikken. På et af Jorns talrige besøg hos familien blev han dog tilbudt opgaven at udsmykke den indre gård i "Den runde fabrik" i Birk. Et tilbud, han afslog, da han ikke kunne afse tiden til det. Han foreslog i stedet kunstnerkollegaen Carl-Henning Pedersen til opgaven.

Jorn og CoBRA-bevægelsen var optaget af at frisætte fantasien og det legende i skabelsesprocessen for således at lade farver og former puste liv i hidtil usete fantasivæsner.
ALS

"Collioure", 1966, 51 x 38 cm



Serien på 37 værker af Per Kirkeby er udført med blæk, blyant og gouache på papir og er fra hans tidlige eksperimenterende år 1966-77. Kirkeby var i denne periode tilknyttet Eks-Skolen, hvor man bl.a. dyrkede proces-kunst (Joseph Beuys (se s. 12) og amerikansk pop-kunst (Andy Warhol). Denne kombination fik stor betydning for både Kirkeby og Bjørn Nørgaard (se s. 30), der mere end nogle af de andre Eks-Skole elever tog mentoren Beuys' læresætninger til sig op gennem 1960'erne. Inspirationen fra Beuys finder dog et mere klassisk udtryk hos Kirkeby, der som den eneste Eks-Skole-kunstner insisterede på stadig at anvende pensel.

Kirkeby, der oprindeligt var geologistuderende, arbejdede i 1960'erne med "det offentlige billedgods" i form af tegneserie, kunsthistorie og massemediesamfundets generelle billedoverflod. Kirkebys inspiration kom også fra hans talrige rejser, heriblandt Grønlands-ekspeditionerne fra 1958 og frem, og fra ophold i det idylliske fiskerleje Collioure i Frankrig, som han besøgte i 1966.

Fra de talrige rejser udsprang en motivverden med landskaber, arkitektur og menneskeskikkelser. Arkitekturens arketyper som f.eks. templet og hulen optræder gentagne gange som motiv. Ligeledes anvender han silhuetten af mennesket i mere



"En øvelse", ukendt datering, 51 x 38 cm

eller mindre bearbejdet form i sine værker. Også øvrige motiver fra naturen og byen optræder i værkerne fra perioden: f.eks. biler, flyvemaskiner, hytter, stakitter, ruiner, solopgange og træer.

Hvor øvrige kunstnere fra Eks-Skolen betonedede det abstrakt geometriske formsprog, fastholdt Kirkeby det figurative element. Hermed stod han i modsætning til f.eks. Paul Gernes' idealistiske bestræbelser på at af-individualisere maleriet (se s.16).

Kirkeby var overbevist om, at alle former fremkalder associationer, og at selv det rene udtryk "besmittes" af betydning. Ligesom Beuys ønskede Kirkeby i stedet at fravriste ny betydning fra "stoffet", men med langt mere romantiske og længselsfulde stemninger som resultat. Kirkebys modne maleriske udtryk finder sin kulmination i slutningen af 1980'erne, hvor naturen, farveeksperimenterne og spontaniteten smelter sammen i et fuldgyldigt abstrakt lyrisk formsprog.

ST



"Woman with 24 problems", 2004, 240 x 280 cm
© John Kørner/billedkunst.dk

Det store maleri "Woman with 24 problems" er karakteristisk for John Kørner både med hensyn til farvevalg, malemåde, motiv og titel. En ansigtsløs kvinde i rød nederdel, sort bluse og grønt tørklæde er placeret i billedets midte. På ryggen bærer hun en stor stak grene; et ordentligt bundt brænde. Bag kvinden rejser Storebæltsbroen sig i forenklet form. En række massive, ovale blå, røde og sorte "klatter" tårner sig op på broen. Motivet er malet med transparente farvelag ovenpå en massiv, skriggul baggrundsfarve. Den gule baggrund danner en effektiv kontrast til motivets bevidst naive ekspressive stil. Værket virker ornamentalt og fladebetonet samtidig med at motivet nærmest vælter ud i hovedet på beskueren.

Titlen "Woman with 24 problems" peger på almene problemstillinger, der berører mange mennesker i hverdagen. Kvinden kan ses som et billede på de mange millioner kvinder verden over, der dagligt samler brænde til deres små bål. Kombineret med baggrundens Storebæltsbro fungerer kvinden som et billede på de problemer der opstår, når moderne kvinder skal balancere familieliv og karriere.

Kunst skal ifølge Kørner rejse problemer – ikke løse dem. I Kørners malerier er problemer opstillet som ovale former eller farveklatter på rad og række. Som noder på en linje, lerklumper på en hylde, eller som latent stof der venter på

yderligere bearbejdning. Kørner har arbejdet med problemet som begreb i både udstillings- og bogprojekter, bl.a. i udstillingen "The Greenland Problem" på Herning Kunstmuseum i 2003. Med problembegrebet navigerer Kørner mellem figurativitet og abstraktionen, som er to væsentlige spor i maleriets kunsthistorie.

Kørners nærmest hidsige farvepalet gør malerierne meget påtrængende. Men de tynde akvarellignende malerstrøg fremstår samtidig som noget flygtigt, naivt, nærmest tilfældigt, der endnu ikke er faldet helt på plads. Dette udtryk lægger sig i forlængelse af den ekspressionistiske malertradition, mens problembegrebet placerer Kørner i en mere konceptuel kunstnerisk tradition. Her er det tanken bag ved værket, der er det centrale – og netop ikke de følelser som de ekspressive strøg fremkalder hos beskueren. Således fremstår kvinden da også som en tom figur, der efterlader beskueren sært følelsesløs. Først når titlen kobles på begynder maleriets mærkelige opstilling at give mening.
ST



"Uden titel", ukendt datering, 104 x 89 x 82 cm
© Arthur Köpcke/billedkunst.dk

Den dansk-tyske kunstner Arthur Köpcke lavede i 1960'erne en række skulpturer af affald og kasserede genstande. Selvom kunstneren ikke arbejdede i Herning var skrotskulpturen "Uden Titel" opstillet på Angli-fabrikken og indgik på mange interiørfotos herfra. Den gik under navnet "En smadret cykel". Ophobningen af overflodssamfundets kasserede genstande fik en ny værdi i skulpturen, hvor den afsluttende og samlende sølvbronzeret forandrede og forædlede materialet. Köpckes cykel var ikke kun et materialeeksperiment, det var også ment som en kritisk kommentar til det moderne forbrugersamfunds brug-og-smid-væk-mentalitet.

Arthur Köpcke var i 1960'erne en del af Fluxus-bevægelsen, der bevidst gjorde oprør mod det etablerede samfund og kunstliv. Oprøret gjaldt de traditionelle borgerlige værdier, og i kunsten gav det sig udslag i en anti-autoritær kunst, der i såvel materialevalg som fremstillingsform bedst kan beskrives som grænseoverskridende. Kunstnerne blandede med stor humor forhåndenværende materialer fra dagligdagen – plastik, affald, avisudklip, cigaret-skodder, ja endog madrester – og satte dem sammen i eksperimenterende tableauer. Fluxus-kunstnerne fandt primært deres kunstneriske udtryk i medier som objekter, ready mades (fundne objekter), collager, performances og happenings. Målet var at udviske skellet mellem kunst og virkelighed.

Fluxus var i sit udgangspunkt internationalt orienteret. Danske og udenlandske kunstnere arbejdede på tværs af landegrænser. I Danmark var det især Köpcke, der med sit dynamiske galleri i København samlede tropperne. Begivenheder som festivalen i Nikolaj Kirke i 1962 og den senere Fluxus-aktion "Eurosia" med den tyske kunstner Joseph Beuys i spidsen var med til at markere Fluxus i Danmark (se Joseph Beuys s. 12 og Bjørn Nørgaard s.30).

Fra 1960'erne og frem til i dag har collagen og assemblagen, samt de utallige genrer, der er vokset ud herfra, bevist deres levedygtighed og leveret inspiration til mange kunstneres arbejde.

ST

"Fethiye", 1960/1962, 74,5 x 51,5 cm.



"Hommage a Exekias", 1963, 116 x 123,8 cm.



På værket "Fethiye" fra 1960-62 ses en rød, sort, brun og orange abstrakt struktur på en hvid baggrund. Værket fremstår som et øjebliksbillede i et kalejdoskop, og det synes at kunne forandres ved den mindste rysten på hånden. En abstrakt struktur af farver og knækkede lodrette linjeforløb af varierende karakter. Sammenlignet med det for Jørn Larsen karakteristiske hvide marmorrelief: "Hommage á Exekias" fra 1963 synes det iøjnefaldende koloristisk og legende, ja næsten løssluppet. I værket "Hommage á Exekias", der bliver et vendepunkt i Larsens kunstneriske udvikling, forlader han det koloristiske udtryk, som værket "Fethiye" repræsenterer. Og et sort-hvidt, gennemført klinisk stramt og strengt geometrisk udtryk opstår.

Larsen nød som kunstnerkollegaerne Paul Gadegaard og Piero Manzoni godt af Aage Damgaards gæstfrihed og passion for kunst. Han havde flere ophold på Angli-fabrikken, og han forestod den første ophængning af værker på Herning Kunstmuseum i 1977 i samarbejde med Paul Gadegaard. Larsen var med i kunstnersammenslutningen Linien III. Med i kredsen af kunstnere var bl.a. Richard Mortensen (se s.29), Paul Gadegaard (se s.15) og Robert Jacobsen (se s.21).

Larsen var i sit kunstneriske virke, hvad enten han arbejdede med tegning, maleri, skulptur eller udsmykningsopgaver, optaget af forholdet mellem linje og mellemrum, mellem

forskydning og den underliggende struktur. Hans værker handler sagt med hans egne ord om at skabe bevægelse med bevægelse med bevægelse. For Larsen var enhver linje et spor af en kraft: en bevægelse. En bevægelse båret frem af et ønske om at skabe kontinuitet, logik og sammenhæng ikke bare i det enkelte værk, men i universel forstand.

ALS



"Socle du Monde", 1961, 82 x 100 x 100 cm
 ©Fondazione Piero Manzoni, Milano, by SIAE 2011

"Socle du Monde" står i Herning. Piero Manzoni lod Jordens sokkel smede i 1961, da han besøgte Herning for anden gang. Det er en skulptur af stål, og i kraft af sin diskrete kubiske form er den lidt uanseelig. Hos den uindviede besøgende kan der opstå en fornemmelse af, at noget mangler. For der er jo tale om en sokkel, hvis formål netop er at bære og fremhæve noget særligt, men her hersker fraværet. Mens vi betragter den lille firskårne sokkel, tror vi fejlagtigt, at det er kunstværket vi beskuer. Vi må undervejs foretage en mental og fysisk kolbøtte for at forstå, at det er os og hele jordkloden, som er på udstilling! Værket er i udgangspunktet nærmest usynligt og soklen tjener i sin enkle anonymitet det formål, som sokler nu engang tjener i en udstilling: de leder vores opmærksomhed hen på det væsentlige.

Manzonis farveløse (akrome) billeder er ligesom Jordens sokkel tomme. De spejler intetheden eller måske evigheden. Begge begreber er svære at definere. Man kunne sige, at intethed har med en følelse at gøre, "at man intet føler", "at intet betyder noget", det er altså en form for opgivelse. Evigheden derimod har mere med tro at gøre, altså et håb. Ganske vist er evigheden tidens modsætning, den modsiger derfor vores opfattelse af verden og vores plads i den, men den giver alligevel håb, fordi der er en evighed, en evighed af tid. Lidt flot kan man sige, at

Manzoni forsøger at skabe indtrykket af en intethed, som lover os evigheden.

Alle Manzonis værker er på sin vis ikke-synlige, fordi de grundlæggende er ubegrænsede. Maleriernes billeder af intetheden og den tomme sokkel i skabelsesøjeblikket, der med deres plads i hele Manzonis korte intense liv kan sammenlignes med barnets ubegrænsede muligheder, inden det tvinges til at vælge sprog og den ene eller den anden hånd. En tilstand som giver mulighed for i et kort øjeblik at afsøge en verden, som med sikkerhed før eller siden vil lukke sig. Som sådan er de punktnedslag i tiden, som refererer til netop det øjeblik, hvor de blev skabt. De er erindringer om en handling og de udmåler tiden, og det bliver de ved med. Hver gang et menneske erkender sin plads på toppen af "Socle du Monde", eller træder op på vores anden lille sokkel: "Magisk Sokkel nr. 2", hvorpå der står: "Stå her og du er kunst" bliver mennesket tidens målestok. Manzonis værker handler altså blandt så meget andet om en dimensionering af rum og tid gennem menneskets handlinger.

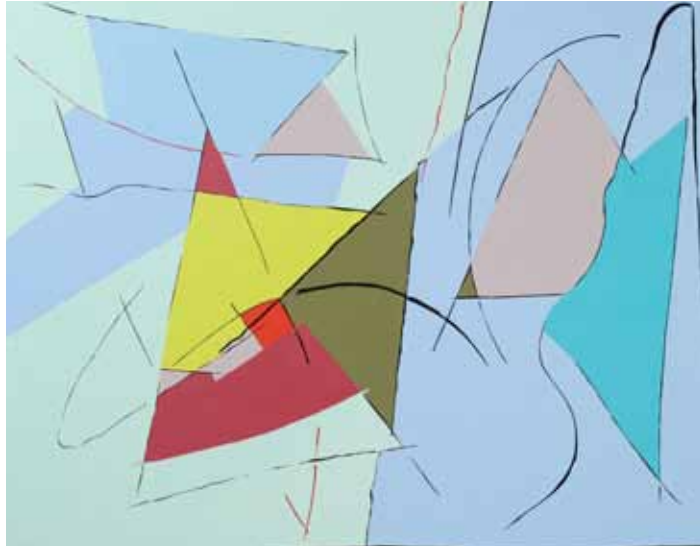
HR

"Grønne Fugle", 1940, 107,5 x 72,5 cm © Richard Mortensen/billedkunst.dk



Richard Mortensens værk "Grønne fugle" fra 1940 forestiller et mærkværdigt væsen, en blanding af menneskekrop og knogler, fjer og fuglehoveder. Disse fugle og plantevækster er vævet sammen i noget, der ligner et spirende grønt skovlandskab. Værket er fra Mortensens surrealistiske periode, der indledtes i 1930'erne. For surrealistene var fuglen symbol på det sanselige i naturens verden. Den optrådte i den internationale poesi og billedkunst som mandligt seksualsembol - som det skabende og erotiske. De grønne vækster derimod blev brugt som symbol på det kvindelige og processen fra frø til frugt - fra død til opstandelse. Værket kan ses som et portræt af det skabende menneske - kunstneren. Maleriet "Grønne Fugle" er malet på et ophold i Rørvig sammen med kunstnerne Sonja Ferlov og Ejler Bille. Malerierne fra dette ophold er karakteriseret ved et frit malerisk penselarbejde.

Mortensens maleri var fra begyndelsen præget af hans fortrolighed med samtidens internationale kunststrømninger, og man ser både et Kandinsky-abstrakt og et surrealistisk formsprog. Kunstnerens store inspiration fra fransk kunst og mange formelle eksperimenter betød, at han uden sammenligning var den danske kunstner, der fik størst betydning for udviklingen af den abstrakte kunst i Danmark. I 1947 rejste han til Frankrig, hvor han hurtigt kom i kontakt med det ansete pariser-galleri: Galerie Denise René. Her blev han optaget i kredsen af faste



"Le Ratton disparu dans son double espace", 1974, 135 x 166,5 cm © Richard Mortensen/billedkunst.dk

udstillere, og en del af den franske avantgarde med et nyudviklet, rent abstrakt maleri (se Robert Jacobsen s. 21).

Et senere værk i samlingen er et smukt eksempel på kunstnerens modne konkrete realisme. I værket "Le Ratton disparu dans son double espace" fra 1974 er farver og former sat fri i et rytmisk forløb over lærredet. Mortensen var modsat Paul Gadegaard optaget af rumligheden i maleriet, og han havde lært af Kandinsky at linjen og punktet var maleriets vigtigste bestanddele. Farverne, linjerne og formerne i maleriet skulle dog ikke kun opfattes konkret som materielle realiteter. De skulle primært fremkalde en åndelig og intellektuel tilstand, der kunne frisætte mennesket.

ST



"Marat - Hvem var Corday?"; 1976-1982.
© Bjørn Nørgaard/billedkunst.dk

Et af hovedværkerne i museets samling er Bjørn Nørgaards tableau: "Marat – hvem var Corday?" fra 1976. Tableauet har referencer til verdenshistorien og klassisk kunsthistorie. Det er en allegorisk refleksion over mordet på en af den franske revolutions store helte Jean-Paul Marat (1743-93), der blev myrdet i sit badekar af den unge kvinde Charlotte Corday i 1793. I Bjørn Nørgaards tableau sidder Marat i et badekar, nøjagtigt som i det berømte klassicistiske billede af Jacques-Louis David fra 1797. Kroppen er en gipsafstøbning, som Bjørn Nørgaard har lavet af sin egen overkrop. Rundt om badekarret er der placeret hverdags-elementer: Biblen, Anders And-blade, æg, dåseøl, brød, et stearinlys samt udklip med fotografier af ukendte og kendte mennesker, der har kæmpet for en sag. Et spejl danner baggrund og gentager hele sceneriet. Opstillingen består som i et maleri af en baggrund, en mellemgrund og en forgrund. Forgrunden udgøres af indramningens strukturerende grid, der inddeler tableauet i ensartede kvadrater. Badekarret udgør den dramatiske mellemgrund, hvori tableauets centrale figur er placeret: kunstneren selv. Spejlet udgør baggrundens perspektiviske forsvindingspunkt, hvori beskuerens genspejling indoptages som en aktiv del af kunstværkets indhold.

"Marat – hvem var Corday?" markerer Bjørn Nørgaards overgang fra at lave politiske aktioner, hvor hesteofringen i 1970 er den mest kendte, til en ny genbrugsklassicisme og rumkunst,

hvor et historisk materiale føres ind i en levet nutid som en sanselig materialeophobning. Blandt de centrale materialer i skulpturen indgår kunstnerens håndskrevne dagbog med overvejelser omkring revolutionspolitikeren Marat og vanskelighederne ved at skabe et åbent og selvforvaltende arbejdsfællesskab som Eks-Skolen. Nørgaard aktualiserer og debatterer med "Marat - hvem var Corday?" en blodig historie om frihed, lighed og broderskab fra den franske revolution - og anvender den som historisk parallel til samtidens kunstneriske eksperimenter. Beskueren inddrages i spejlingen som vidne til kunstnerens offer på revolutionens bål.

Bjørn Nørgaard var en af de centrale skikkelser i Eks-skolen sammen med kunstnere som Per Kirkeby (se s. 24), Poul Gernes (se s. 16), Peter Bonnén og Egon Fischer. I lighed med andre af Eks-skolens kunstnere var Bjørn Nørgaard inspireret af den tyske professor og performancekunstner Joseph Beuys (se s. 12) og dennes skulpturelle principper og materialeeksperimenter. Nørgaard dyrkede som Beuys de ydmyge materialer, der indgik som grundelementer i hans skulpturelle arrangementer ofte med selvmytologiserende og krypto-spirituelle sider: kunstneren som en ny frelser.

ST

Maleriet "En Af De Nye Altertavler" fra 1963/1964 af Ole Schwalbe indeholder 3 enkle farver: Rød, sort og hvid. Den hvide og den røde farve er skarpt afgrænsede farveflader, der sammen udgør de to grundflader i maleriet. De tynde linjer opdeler maleriet i adskillelige rektangulære former af forskellig størrelse. Den røde farve danner tynde linjeforløb på den hvide flade, ligesom den sorte farve gør det på den røde flade. Hermed har den røde farve en dobbelt funktion i maleriet: som grundflade og som motiv/linje. Den sorte og den hvide farve har derimod enten den ene eller den anden funktion i maleriet. Den røde farve indeholder mere energi end de rolige sorte og hvide farver. Sammensætningen og strukturen bevirker, at den sorte og den hvide farve bringer ro til den røde farve og samler maleriet til en helhed.

Rød, sort og hvid kan symbolisere liv, død, krop og sjæl – Parametre, der udgør tilværelsens essentielle men kontrastfyldte sider. Mødet mellem de vertikale og de horisontale linjer kan opleves som kontraster der forenes. Rektanglet kan symbolisere kontrastfyldte kræfter – både skabende og opløsende, som via rektanglets enhed understreger maleriets overordnede tematik: Kontraster, der er i balance.

Schwalbe brugte rationelle, stramme, rene og stringente former i kunsten men søgte efter det uåndgribelige og dybereliggende



"En af de nye altertavler" 1963/64, 203,5 x 203,5 cm
©Ole Schwalbe/billedkunst.dk

de lag i livet. Han havde en filosofisk tilgang til livet og kunsten og søgte det irrationelle i det rationelle. Sidst i 1950'erne begrænsede Schwalbe brugen af farver til sort, hvidt og rødt. Hensigten var at skære alt overflødig bort, således at maleriets udtryk ikke blev distraheret af for mange farver og figurationer. Hans konkrete realistiske værker var ligeledes en reaktion på det "farvemisbrug", som han mente prægede samtiden. Schwalbe mente ligeledes, at mennesker i den vestlige kultur havde mistet evnen til ikke at foretage sig noget. Derfor ønskede han, at beskueren brugte maleriet som et meditations objekt og hermed fandt roen og balancen i et ofte kontrastfyldt liv.
LL



"Søndag Aften", 1951, 144 x 161 cm
© Jens Søndergaard/billedkunst.dk

I "Søndag aften" af Jens Søndergaard fra 1951 er farven en tydelig stemningsdanner. Personen, der er placeret i forgrunden, er helt klædt i mørke og dét, at ansigtet er vendt mod mørket i det nedre venstre hjørne af billedet, står i kontrast til solens gule oplysning af himlen i det øvre højre hjørne. På samme måde danner figuren i forgrunden og gruppen af farvestrålende skikkelser, der er placeret tæt sammen i baggrunden til højre for figuren, en kontrast.

"Søndag aften" er en af samlingens første erhvervelser. Det blev købt i 1955 i forbindelse med en udstilling, som Herning og Omegns Kunstforening, med Aage Damgaard som primus motor, arrangerede i Herning Gymnasiums aula. Søndergaard var på dette tidspunkt en ældre mand med et langt kunstnerisk virke bag sig. Hans værker tog livet igennem udgangspunkt i de omgivelser, han levede og opholdt sig i. Særligt Nordvestjylland, hvor han var opvokset, og hvor store dele af hans voksne liv også blev levet, var genstand for hans penselstrøg. "Søndag Aften" viser således landskabet ved Stenbjerg på Thy, hvor Søndergaard købte hus i 1948 og boede de sidste ni år af sit liv.

Det var Søndergaards mål at udtrykke sine følelser og stemninger igennem maleriet og herved indskrev han sig i den ekspressionistiske skole. Særligt brugte han farven til

at udtrykke sig. Han ønskede at bore sig ind bag ved farvens lys-reflekterende skin og gennem dens dybde udtrykke sjælens dybder. Søndergaard malede også portrætter og personskildringer, men i "Søndag aften" er forgrundens mørke figur ikke en konkret person, den er derimod en inkarnation af den menneskelige følelse af ensomhed og afsondrethed. Naturen illustrerer her de følelser, som figurens blege ansigt og foldede hænder skjuler. "Søndag aften" behandler en typisk nordisk tematik om det enkelte menneskes længselsfulde melankoli og nostalgi i mødet med naturens overvældende voldsomhed og skræmmende store vidder.

IDB

"Liggende Kvinde", 1962, 128 x 298 x 148 cm



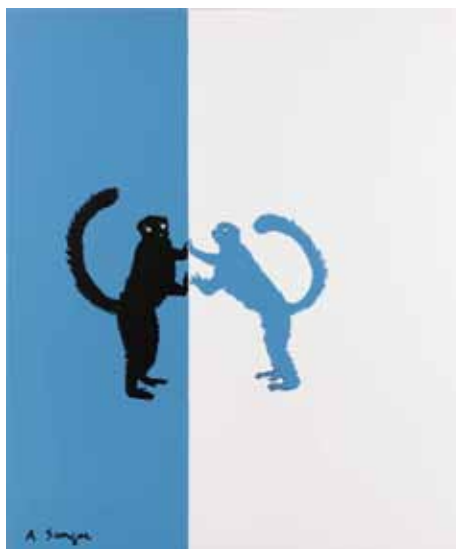
Den 4,5 m lange skulptur i jern og blypræpareret stål ved navn "Liggende Kvinde" af Svend Wiig Hansen, som står i Skulpturparken, viser ikke en klassisk skøn kvinde. Hun er derimod abstrakt og mekanisk at se på, som var hun en stor kraftfuld maskine. Samtidens anmeldere kaldte hende da også et lokomotiv i bevægelse.

Damgaard havde allerede i 1956 erhvervet sig Wiig Hansens kontroversielle værk: "Moder Jord", som var blevet censureret bort fra en stor statsanerkendt udstilling på rådhuset i Aarhus, fordi værkets kvindefigur ikke var en klassisk skøn Venus fra Milo, men et frodigt og livskraftigt frugtbarhedssymbol, der udtrykker naturens enorme kræfter. Damgaard kørte "Moder Jord" fra Aarhus til Herning på ladet af en Falck-bil og anbragte den midt i gården på hans sorte fabrik, hvor arbejdernes umiddelbare reaktion var at rulle gardinerne ned for "rædselen". Med tiden lærte de dog at affinde sig med og endda sætte pris på figuren, og Damgaard udtalte selv, at der med "Moder Jord" var kommet mere demokrati og tolerance ind i fabrikssamfundet. Damgaards begejstring for Wiig Hansens udtryksfulde værker førte til en invitation til et betalt arbejdsophold i Herning. Opholdet fandt sted i 1962 og varede i to måneder. Her blev "Liggende Kvinde" skabt med assistance fra smeden Frede Sørensens fra Gjellerup. Både "Liggende Kvinde" og "Moder Jord" er massive og organiske kvindefigurer, men hvor "Moder Jord" er figurativ er "Liggende Kvinde" langt mere abstrakt i sit udtryk.



"Moder Jord" 1953, 136,5 x 124 x 101,5 cm

Wiig Hansens værker kredser i særdeleshed om de menneskelige eksistensvilkår med et særligt fokus på at udtrykke sindets luner i et universelt psykologisk sprog, ofte med udgangspunkt i personlige oplevelser og følelser. Han ønskede at vise det indre menneske på en genkendelig måde. Hermed blev han med sin organiske vitalisme en periodemæssig modpol til konstruktivismens abstrakte linjer. Med Wiig Hansens fokus på de menneskelige eksistensvilkår for øje, kan "Liggende Kvinde" tolkes som en kritik af omverdenens stigende fokus på teknologiske og materielle fremskridt på bekostning af en mere menneskelig humanisme. En kritik som ikke siden har mistet sin aktualitet. IDB



"Uden titel" (A Sangre), 2007, 240 x 200 cm

Troels Wörsels værker beskæftiger sig med maleriet. På den ene side er der tale om en enkel og lang kærlighedserklæring og på den anden side en dybt reflekteret afsøgning af maleriets væsen. Wörsels arbejder handler om maleriets sprog, altså om hvordan man kan praktisere maleri. Som sådan er hans værker en systematisk undersøgelse af maleriet og en åben dialog med Kunsthistoriens store mestre.

"A sangre" står der nederst i venstre hjørne på et af udstillingens malerier. Maleriet er inspireret af Frances Picabias maleri "La nuit espagnole" fra 1922, der ligesom dette er todelt. Hvor Picabia gengiver to mennesker: en kvinde og en mand, gengiver Wörsels maleri to lemurer. En sort spejler sig i en næsten identisk blå omkring en vertikal akse. Lemurerne er rejst på bagbenene med hævede haler. De støtter sig med poterne mod hinanden og mod "kanten" i billedets midte, der adskiller maleriets to baggrundsfarver: den hvide og den klare blå farve.

Teksten "A sangre" er påført i håndskrift som en signatur – et alias for kunstneren. "A sangre" er det spanske udtryk for "til kant", som anvendes i grafisk arbejde og betyder, at billedet trykkes til kant. Dette udtryk sammenfatter det gennemgående tema i Wörsels maleri: at undersøge maleriets grænser.

Forholdet mellem figur og grund er en klassisk malerisk problemstilling. Kanten er grænsen til virkeligheden. I modsætning til nogle andre kunstnere ser Wörsel det ikke som maleriets opgave at afbilde virkeligheden. Maleriet skal hos Wörsel netop være et maleri. De to aber på billedet er spejlinger af hinanden. Det ene billede "efteraber" det andet billede, ikke virkeligheden. HR

1913

Herning udnævnes til købstad.

1917

Aage Damgaard fødes i Vildbjerg nær Herning på familiens slægtsgård: Meldgaard, som den yngste af elleve børn. Han lyder navnet Bette-Aage. Skoletiden er træg grundet ordblindhed.

1930'erne

Tekstilindustrien blomstrer op i Herning.

1938

Aage Damgaards storebror Mads Eg Damgaard grundlægger Egetæpper. Aage Damgaard er elev på Ry højskole.

1939

Aage Damgaard stifter tekstilvirksomhed i lejede lokaler på Silkeborgvej. Der fremstilles damebluser, slips og pyjamasser.

1943

Kunstforeningen for Herning og Omegn stiftes.

1945

Aage Damgaard producerer nu kun skjorter under navnet Angli. Aage Damgaard melder sig ind i Kunstforeningen. Her møder han Frederik Dam, som bliver hans kunstneriske rådgiver. Fokus er på Grønningen-malernes billeder: Axel P. Jensen, Olaf Rude, William Scharff, Sigurd Swane m.fl. Aage Damgaard er elev på Askov højskole.

1948

CoBRA bevægelsen stiftes af bl.a. Asger Jorn og Carl-Henning Pedersen.

1949

På anbefaling af Frederik Dam erhverver Aage Damgaard værker af Asger Jorn, Henry Heerup, Ejler Bille, Egill Jacobsen og Carl-Henning Pedersen.

1950 -70

Der er økonomisk opsving i Danmark, og Aage Damgaards fabrik har succes.

1950

Kunstcirklerne i Herning lanceres med Frederik Dam som primus motor.

Aage og Bitten Damgaard gifter sig. De får fem børn: Søren, Lars, Niels, Henrik og Birgitte.



Aage og Bitten Damgaard med børnene. Privatfoto.

1952

Angli flytter til Th. Nielsens Gade 94, hvor Paul Gadegaard udsmykker kantinen. Dette er starten på 10 års samarbejde.

1953

Herning kommunes kunstsamlings oprettes og byrådet beslutter at bevillige 3000 kr. pr. år til indkøb af kunstværker.

1954

Foreningen "Kunst på arbejdspladsen" stiftes i København. Kunstmuseet Louisiana stiftes af Knud W. Jensen.



Den sorte Fabrik ca. 1960.

1957

Angli flytter til nye lokaler i Th. Nielsens gade 87. Fabrikken udsmykkes af Paul Gadegaard, den får tilnavnet "Den sorte Fabrik".

1958

Robert Jacobsens 1. ophold på Angli. Skulpturen "Rum" opføres som Anglis vartegn.

Aage Damgaard henter Svend Wiig Hansens skulptur: "Moder Jord" til Herning fra Aarhus, hvor den er blevet forvist fra rådhuset i 1954.



"Rum" og Robert Jacobsen

1959

Børge Birch tager på kunstrejse i Europa for Aage Damgaard. Shinkichi Tajiris 1. ophold på Angli. Tajiri var tilknyttet CoBRA-bevægelsen.

Robert Jacobsens 2. ophold på Angli.

1960

Piero Manzoni udstiller på Galleri Köpcke i København.

Piero Manzoni 1. ophold på Angli. Han skaber "Linea Lunga", verdens længste linje, i trykkeriet på Herning Avis, der efterfølgende må lukke.

Robert Jacobsens 3. ophold på Angli.

Sven Dalsgaards 1. ophold på Angli. Han skaber bl.a. skulpturen "Magerne fra Herning" som står i Skulpturparken.

1960-61

Aage Damgaard besøger Piero Manzoni og Zero-gruppen i Milano sammen med billedhuggeren Eva Sørensen.

Enrico Castellani knyttes til Johs. Jensens og Peder Lysgaards virksomhed Uno-X.

1961

Piero Manzoni skaber "Merde d'Artiste" i Italien.

Piero Manzoni 2. ophold på Angli. Her skabes "Socle du Monde". Han udstiller igen på Galleri Köpcke i København.

1962

Aage Damgaard bliver formand i Julius Bomholts nye Kulturudvalg, hvor også Knud W. Jensen fra Louisiana er medlem. Damgaard besidder posten til og med 1970.

Svend Wiig Hansens 1. ophold på Angli. Her skabes "Liggende kvinde" som står i skulpturparken.

Herning Højskole grundlægges af brødrene Knud, Mads Eg og Aage Damgaard.

1963

"Den runde Fabrik" i Birk tegnes af havearkitekt C.Th. Sørensen og opføres af C.F.Møller. Oppefra ligner den et lille "a" (for Angli). Statens Kulturudvalg holder møde på Herning Højskole, hvor der fremlægges forslag om oprettelse af Statens Kunstfond, dette gennemføres året efter.

Carel Vissers 1. ophold på Angli. Han skaber værket "Double form" som i dag står foran Herning arrest i Østergade.

1964

Svend Wiig Hansen repræsenterer Danmark ved Biennalen i Venedig.

1965

Filmen "Herning 1965" om Paul Gadegaards udsmykning af "Den sorte Fabrik" skabes af Jens Jørgen Thorsen.

Angli flytter ud af "Den sorte Fabrik" og over i "Den runde Fabrik" Carl-Henning Pedersen ansættes til at udsmykke gården i "Den runde Fabrik" / Angli-gården.

Skulpturparken af havearkitekt C.Th.Sørensen opføres.



a for Angli.

1966

Robert Jacobsen får den store pris på Biennalen i Venedig.

1968

Sven Dalsgaards 2. ophold på Angli.

Carl-Henning Pedersens udsmykning af Angli-gården indvies.



Kunst og skjortefabrikation i "Den runde Fabrik"

1960'erne

Jørn Larsen skaber flere store værker under flere ophold på Angli.

1970

Jørn Utzons forsøgshus i Birk bygges.

Aage Damgaard ansøger Statens Kunstmuseums nævn om at erklære "Den runde Fabrik" egnet til museumsbygning men får afslag på grund af lysforholdene.

1971

Aage Damgaard åbner restauranten "A Hereford Beefstouw".

1973

Midtjysk Skole- og Kulturfond stiftes. Fondens formål er at fremme kunst, kultur og uddannelse i området. Bag fonden står Jydsk Fabrikantforening, Uno-X fonden, Midtbank A/S, Angli A/S, Herning Kommune og Dansk Konfektions- og Trikotage-skole. Aage Damgaard skænker sin kunstsamling til fonden (665 værker) med henblik på at stifte et kunstmuseum.

1974

Lysforholdene i "Den runde Fabrik" forbedres og bygningen erklæres egnet til museumsbygning.

1975

Aage Damgaard opgiver skjortefabrikationen på grund af hård konkurrence fra fjernøsten.

"Den runde Fabrik" overgår til Midtjysk Skole- og Kulturfond, der senere hen lejer den ud til Herning Kunstmuseum og Dansk Konfektions- og Trikotageskole (TEKO).

1976

Carl-Henning Pedersens museum indvies i ny bygning tegnet af arkitekt C. F. Møller.

1977

Herning Kunstmuseum indvies med udstilling ophængt af Paul Gadegaard og Jørn Larsen.

Herning Kunstmuseums samling sammensættes med værker fra Midtjysk Skole- og Kulturfonds samling og Herning Kommunes samling.

1977-82

Paul Gadegaard farvesætter dansk Konfektions- og Trikotageskole (TEKO).

1980

Herning Kunstmuseum opnår statsanerkendelse. Samlingen indeholder nu 541 værker, der stammer fra Aage Damgaards samling og Herning Kommunes samling.

Aage Damgaard udgiver sine erindringer under titlen: "Mit livs rigdom".

Herning Kunstmuseum får overdraget ægteparret Læge Elisabeth Taagelund og Lektor Leo Hindborg-Frederiksens kunstsamling.

1982-83

C. Th. Sørensens geometriske haver anlægges i Birk.

1986

Dansk Beklædnings- og Tekstinstitut får til huse i Birk.

1991

Aage Damgaard afgår ved døden.



Museumsområdet i Birk 2010.

1995

"Den runde Fabrik" fredes.

1997

Anthony Gormley's skulptur "Allotment" opstilles ved Herning Kunstmuseum.

Paul Gadegaards store skulptur opstilles ved Dansk Wilton i Birk.

1998

Ingvar Cronhammars værk "Abyss" opstilles i Birk.

2001

Ingvar Cronhammars værk "Elia" anlægges i Birk.

2002

Den første Socle du Monde Biennale afholdes i Herning. Herefter gentager dette sig hvert andet år.

2009

Herning Kunstmuseum skifter navn til HEART - Herning Museum of Contemporary Art og flytter i en ny prisvindende arkitektur tegnet af Steven Holl. Museets samling indeholder nu mere end 1300 værker.

2011

HEART modtager Bikubenfondens store museumspris: Den Danske Museumspris 2011.

Kataloget er udgivet i forbindelse med udstillingen

**Aage Damgaards skatkammer
– en kunstnerisk legeplads**

17.09.2011 – 01.01.2012

Curator:

Holger Reenberg og Stinna Toft

Curatorsassistent:

Ida Deigaard Bruun

Redaktion:

Ida Deigaard Bruun og Stinna Toft

Skribenter:

Ida Deigaard, Bruun Line Lønborg, Anja Lemcke Stær,
Holger Reenberg, Stinna Toft

Korrektur:

Inga-Lill Amini

Grafisk Design:

cwj

Tryk:

IB&Co

Forside illustration:

© Klaus Thejll Jacobsen/billedkunst.dk
"Dreams, The new VW Beetle", 1998

Forside citat:

Aage Damgaard - Politiken 30.08.1953

Fotografer

Sten Gyldendal: Forside

Gunnar Merrild: 12, 13, 17, 19, 22, 27, 28, 30

Ole Bagger: 9

Roland Halbe: 11

Iwan Bann: 38

HEART har gjort sit yderste for at opnå den korrekte
ophavsretlige kreditering

© HEART – Herning Museum of Contemporary Art

Oplag: 10.000

ISBN: 978-87-88367-49-2

Fondsstøtte:

Midtjysk Skole- og Kulturfond

Egefonden – Vibeke og Mads Eg Damgaards Fond

Tak til:

**Bitten Damgaard og Midtjysk Skole- og Kulturfond
for udlån af værker**

Litteratur henvisninger til tekst side 7 - 11:

- 1 Mikkel Bogh: "Ny dansk samtidskunst"
Bind 9 – "Geometri og bevægelse" 1996,
Forlaget Palle Fogtdal A/S. s 62
- 2 Aage Damgaard i; Eigill Søholm:
"Angli gjorde det, Damgaard og Kunsten" 1992,
Gyldendals forlag, s 22
- 3 Aage Damgaard i - Social Demokraten, 17.8.1958
- 4 Se udstillingskataloget "Kunstrejse. Børge Birchs
Europarejse 1959", Herning Kunstmuseum 2003
- 5 Robert Jacobsen i; Birgit Hessellund: "Herning og
Billedkunsten", 1992, Herning Kunstmuseum, s. 44



Herning Museum of Contemporary Art
Birk Centerpark 8
DK-7400 Herning

+45 9712 1033
www.heartmus.dk