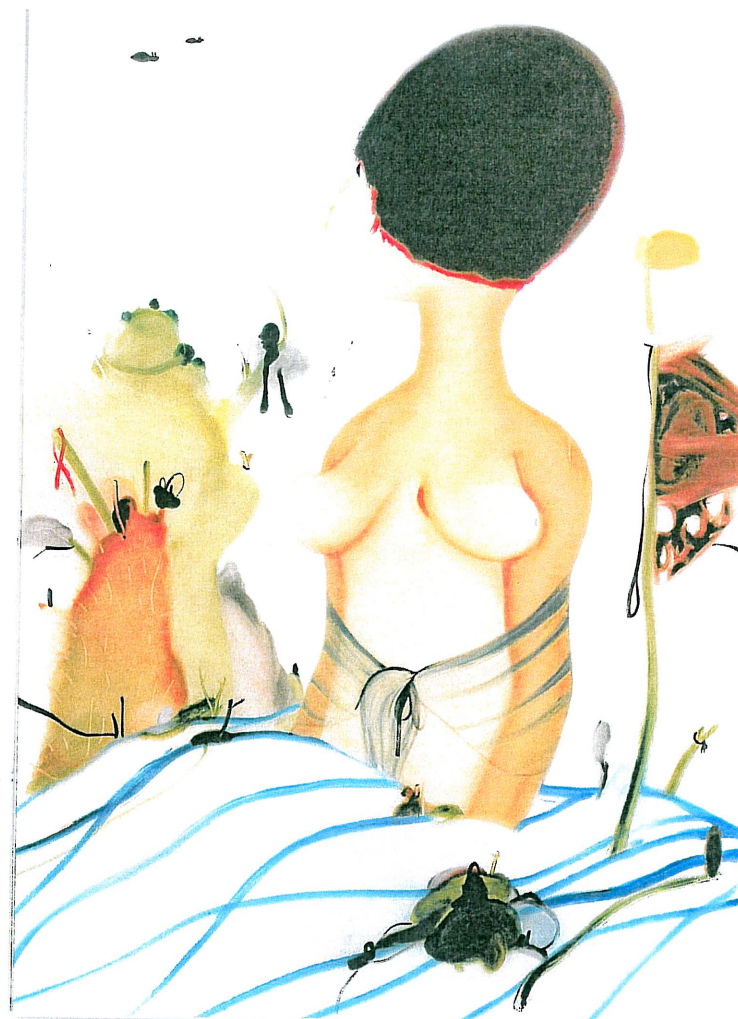


DBC -
kunsten folder sig ud





a) Foyer Dansk Biblioteks Center: Jesper Christiansen, Eske Kath, Morten Stræde.

Udgangspunktet var helt åbenbart et ønske om at skabe nogle smukke og stimulerende rammer for vores medarbejdere og gæster. Vi har ikke kastet os ud i imponante domicilbyggerier, men er blevet i vores gamle "skal". Kunsten fornyr rammen.

Det er et selvstændigt formål at stimulere til debat, anfægte, provokere - skabe et diskussionsrum medarbejderne imellem. Også hvad angår kunstopfattelse er der utvivlsomt behov for at slagte nogle hellige køer.

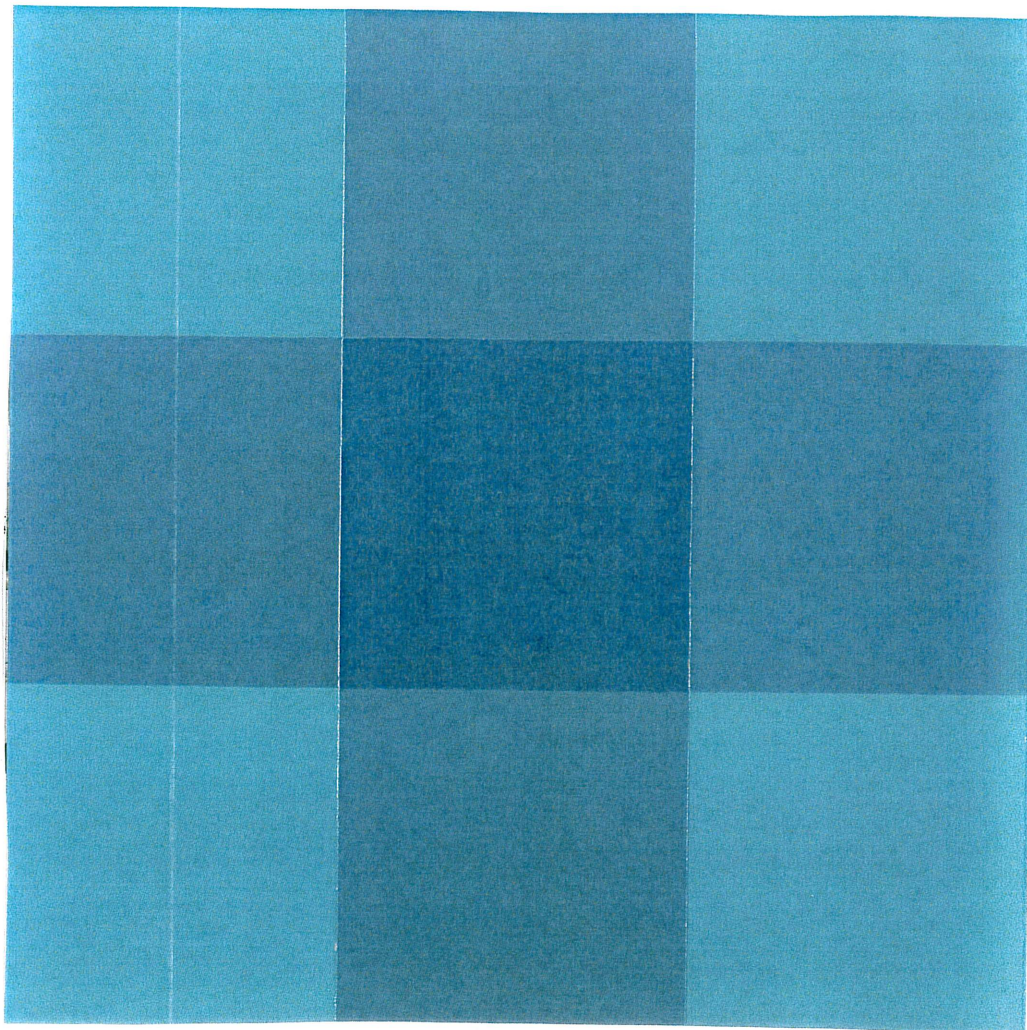
Vi er i stigende grad bevidste om, at vi, med vores kunstvalg, signalerer nogle af de værdier, virksomheden bygger på: trivsel, tolerance, kreativitet, samhørighed og socialt ansvar.

Vi mener, vi har en pligt til at påtage os et medansvar for det danske kulturliv, som vi - i kraft af vores virksomhedsområde - opfatter os som en del af.

Vi får mange reaktioner på vores kunst. Nogle enkelte negative - af typen "de bruger nok bibliotekernes penge på at købe kunst" (det gør vi nu ikke; regnskabsmæssigt er der tale om bevægelse mellem to aktiv-konti i balance, som ikke påvirker driftsregnskab og priskalkulationer).

I alt overvejende grad er reaktionerne positive - ja, ofte overstrømmende begejstrede. Med denne lille folder - der især er tænkt som en gave til nogle af husets gæster - vil vi bidrage til at fastholde den positive erindring.

Mogens Brabrand Jensen
administrerende direktør



'Når jeg ser på Gernes' kvadratbillede får jeg den samme følelse, som når jeg har ryddet totalt op i min stue. Alt er på sin rette plads. Ikke et fnug ligger forkert. Ro og harmoni lyser mig i møde. Hvor er det godt. Og lidt kedeligt. For hvad skal jeg nu lave?'

Medarbejder, administrationen

Poul Gernes (1925-1996) er en af de store og omstridte skikkelser i nyere dansk kunst. Man behøver blot at tænke på kunstnerens udsmykning af Palads i København for at fornemme både 'stor' og 'omstridt'. Enten tager man hatten af for den radikale og kompromisløse, kulørte tilgang til en farveforskrækket bymidte, eller også er Palads' den hæslige farveklods som man elsker at hade.

Gernes er alderspræsidenten i vores samling, men måler man på den store beundring, som mange unge kunstnere viser ham i dag, er det langt fra kun historisk interesse, hans værker opnår. Snarere er han en kunstnerisk nøglefigur, som binder en fin sløjfe på tiden og vores samling.

Den store *Sukkertop* i rød marmor (d) tager knejsende imod, når gæster og medarbejdere ankommer til DBC. Med sin enkle spidse kegleform er skulpturen majestætisk og tidløs. Alligevel røber titlen den som både aldrende og med et glimt i øjet, for hvor kan man efterhånden ellers finde en sukkertop? Og så en der er 5 meter høj?

To *Skakbrikker* (c) står og troner i den lille atriumgård. Det er skiver af smukt marmor i forskellige farver, stablet så de udgør gigantiske men ironisk, urokelige brikker. Ligesom *Sukkertop* kendetegner de kunstnerens forsøg på at skabe en form for 'folkelig klassicisme'. Ophøjet, dekorativt, formfuldendt og samtidig legende og helt i øjenhøjde med de folk, som kommer forbi. Også i serien af malerier af *Kvadrater* og *Skydeskiver* (b), som hænger rundt om atriumgården, er enkelheden, decorationen og kunstnerens mission som farvebringer tydelig. Umiddelbart kan man tro, at værkerne er hurtigt udtjente, fordi de er letfordøjelige, men vi kan meddele, at de har vist sig utroligt slidstærke i det daglige. Kunstnerens insisteren på det store i det enkle, uden kompliceret indpakning, mærkes og smitter.

b) Poul Gernes, 'Kvadrat', 1970, alkydmaling på masonit, 90 x 90 cm.



c) Poul Gernes, 'Slakbrik', 1976, marmor, 215 x 115 x 115 cm.

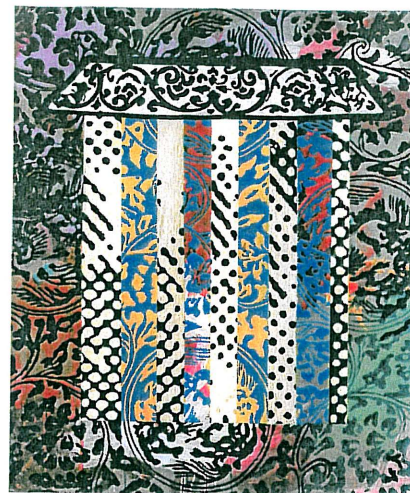


d) Poul Gernes, 'Sukkertop', 1978, marmor, 500 x 140 x 140 cm.

Peter Louis-Jensen (1941-1999) var en rendyrket avantgardist i tresserne. I kompagniskab med mentoren Poul Gernes og Eks-skolen, som bl.a. indbefattede Bjørn Nørgaard og Per Kirkeby, var den usagte mission at underminere et fastforankret borgerligt kunstbegreb. Kunst skulle bringes ud af sin osteklokke-tilværelse og forenes med det daglige og virkelige liv. Da Bjørn Nørgaard i 1970 på en udstilling på Louisiana slagtede en hest og lagrede den på syltetøjsglas, blev livet taget med virkeligheden dog for livagtigt for Louisianas ledelse og udstillingen blev øjeblikkelig lukket.

I Peter Louis-Jensens øjne var lukningen en fuldstændig falliterklæring for den etablerede kunstverden. Skuffelsen var så stor, at han prompte droppede sin karriere. I hvert fald indtil sit korte comeback 25 år senere i 1996.

Begrundelsen for genkomsten var, at kunst efterhånden handlede for meget om sig selv og derfor svigtede sit publikum. I tråd med Poul Gernes, ville Peter Louis-Jensen på ny frembringe en demokratisk og folkelig kunst, hvor ornamentet og skønhedens 'nytteværdi' skulle åbne op for publikums indlevelse og oplevelse. Inspirationen til malerierne fandt Peter Louis-Jensen i det buddhistiske *thangka* maleri, som han havde oplevet på sine mange rejser til østen. *Thangka* er den billedmæssige fremstilling af Buddhas indsigt. Og ligesom kunstneren bruger timevis på at male de mange lag oven på hinanden, kan betragteren let blive indfanget af at bevæge sig ind i de smukke lag (e) (f). Malerierne fremstår som hybrider mellem regelbunden østlig billedtradition og tresser-popkunstens brug og genbrug af 'fundne mønstre' i skabelon og overføringsteknikker. Et er sikkert, bruger man mere end et øjeblik foran dem, har de en smittende ro. En ganske god funktion på en travl arbejdsplads.



e) Peter Louis-Jensen, Uden titel, 1993-96, olie på masonit, 122 x 104 cm.



f) Peter Louis-Jensen, Uden titel, 1993-96, olie på masonit, 122 x 104 cm.



g) Jesper Christiansen, 'Chancemaleri', 1994, akryl på lærred, 180 x 180 cm.

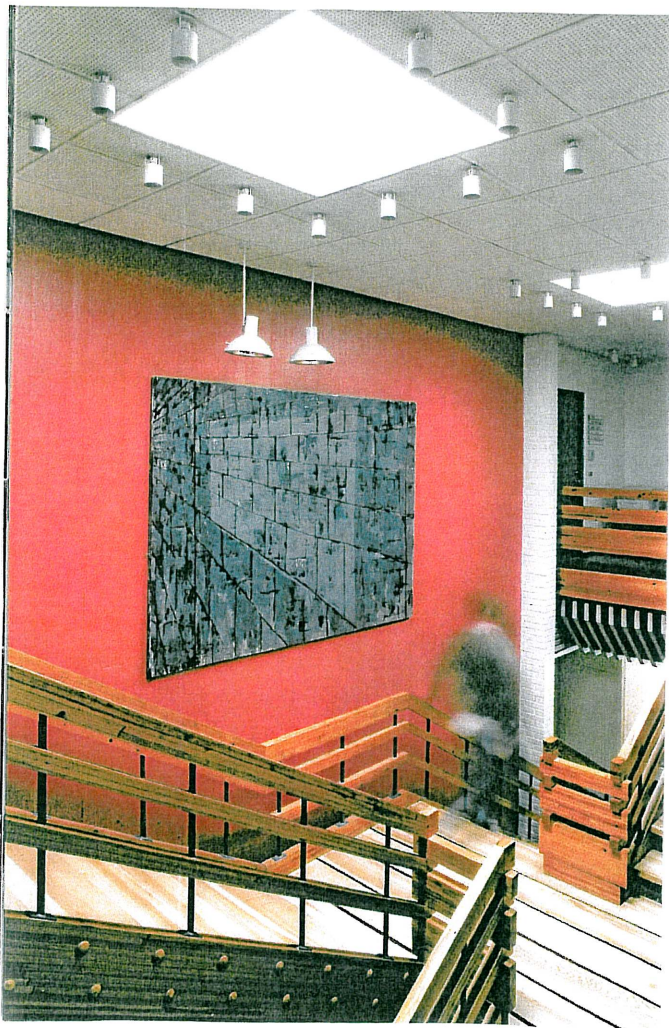
Hvis man kan sige, at vores samling rummer tre generationer af kunstnere, hører Jesper Christiansen (f. 1955) til den mellemste. Han gjorde sig først bemærket på kunstscenen i 1980'erne og vi er faktisk så heldige, at vores værker af kunstneren favner hele karrieren indtil videre. De tre store malerier vi har, synes ved første øjekast at være ret forskellige i udtryk: En stor grå mur (h); et kæmpe blåt ord: CHANCE (g); og så et grønt, organisk og trælignende virvar af tyske verber (j). Kigger man nærmere og spørger sig *hvorfor* de egentlig er malet, så kan man skimte samklangen trods forskelligheden. Alle tre synes de fascinerede af at undersøge og lege med mulighederne for at konstruere en illusion og et rum. Motiverne er både dominerende og uundværlige som elementer, men de virker alligevel mest som statister eller let komiske hofnarre i kunstnerens undersøgelse.

Den store grå mur viser mest af alt et meget dybt perspektiv og er malet med et synligt tykt lag maling. Det resulterer i et let ironisk forhold mellem maleriets flade, materielle virkelighed (ret beset maling på fladt udspændt stof) og så den illusion af dybde, som maleriet så ivrigt viser. Ironien understreges hvis man sammenholder kunstnerens insisterer på illusionen, med maleriets underfundige eller komiske selvdovstelse: Et maleri der forestiller det, det selv hænger på: En væg!

I Chancemaleriet er perspektivkonstruktionen der igen, men hvor 'væggen' før var det aflæselige og forståelige i den rumlige abstraktion, er der nu ord. Ord som stolt foregiver at tilføre maleriet et konkret og 'forståeligt' indhold, men også kun foregiver. Ordene er blevet de nye statister.

I *Verbum Bild* er ordenes autoritet yderligere reduceret. Det er nærmest en billedliggørelse af at ord associerer og de bruges tilsyneladende ligeså åbent og frit, som en abstrakt maler bruger sine farver. Ordene hænger som frugter eller blomster på et trælignende skelet, hvor geometriske plader danner komplicerede perspektiver og rum.

Kunstneren siger selv, at hans billeder fungerer som svar på spørgsmål, der endnu ikke er stillet. Vi grubler stadig med glæde over spørgsmålene.



'Farverne i Jesper Christiansens murbillede er dystre. "Punkter hvor man kommer i tanker om billedet, men ikke længere kan se det" hedder det. Se hvad? Berlin måske eller Vestbredden? Integration eller egoisme? Modsætningen er Eske Kath's store billede i receptionen: Lava i varme farver, mure, der brydes ned, grønne ranker, der følger med lavastrømmen og skaber nyt liv.'

Medarbejder, datadivisionen.

h) Jesper Christiansen, 'Punkter hvor man kommer i tanker om billedet, men ikke længere kan se det', 1986, olie på lærred, 195 x 270 cm.



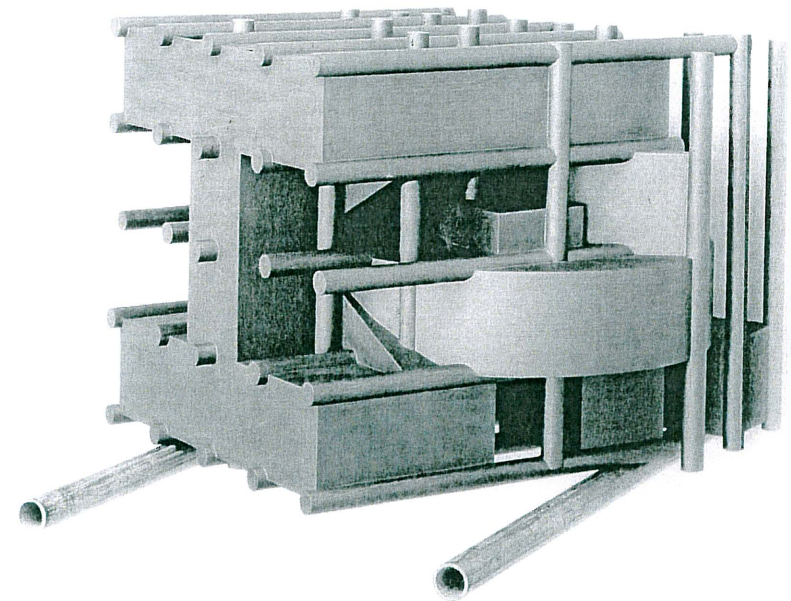
i) Jesper Christiansen, 'Murrukke', 1998, bemalet keramik, h. 40 cm.



'Når jeg ser på Jesper Christiansens Verbum Bild tænker jeg på jernbaner. Togvogne af ord, der bevæger sig i det grønne landskab. Dobbeltstregerne er sporene, der deler sig i sidespor. Man hører næsten lokomotivet, når man ser ordene: pusten, pusten, pusten, pusten. Det kan også være informationsmotorvejen, hvor ordene står i kø for at komme frem eller kundskabens træ, hvor de dobbelte streger er stammer og grene, mens ordene er sprogets frugter.'

Medarbejder, datadivisionen.

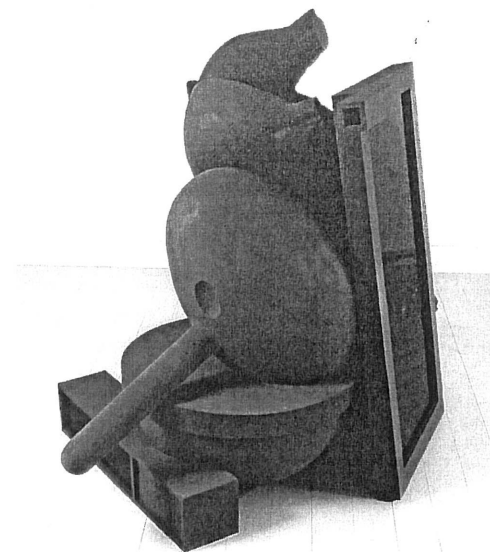
j) Jesper Christiansen, 'Verbum bild', 2000, akryl på lærred, 240 x 120 cm.



l) Morten Strødt, 'LoveHatchHouse', 1996, MDF-plade, træ, 40 x 40 x 50 cm.

Malerscenen blev op igennem 80'erne (med god undtagelse af en maler som Jesper Christiansen) domineret af det såkaldte 'vilde maleri'. Et maleri i voldsomt friløb som søgte at overbyde en billedhungrende kultur. Midt i denne maleriske malstrøm reagerede en gruppe billedhuggere ved at præsentere et diametralt modsat kunstsyn. De råbte på eftertanke. I stedet for at overhale kulturens billedflow, insisterede billedhuggere som Morten Stræde (f. 1956) og Øivind Nygård på skulpturen som et sted, hvor refleksion over kulturens tilstand kunne forankres. Sammenligner man Strædes *Winterreise/Schlusschor* (!) med marmorskulpturerne af Poul Gernes, står det dog lysende klart, at disse nye skulpturer er alt andet end enkle 'steder' for refleksion. Skulpturen er godt nok én samlet masse, men den peger og stritter i mange retninger. Titlen refererer til værker af komponisten Schubert og forfatteren Botho Strauss, der er amputerede dele af en skulptur af en hest (af billedhuggeren Thorvaldsen), der er spejlende glaspartier, noget der ligner et æg eller et stiliseret Pinocchio-hoved og en række konstruerede geometriske former. Man kigger, bevæger sig rundt og undres. Det virker som halve referencer eller spor, der lokker en i en bestemt retning af en forståelse. Det bliver dog ved flygtige indtryk. Skulpturen vil ikke rigtig ud med en mening og måske er det meningen!? Måske udtrykker den en kritik af den almindelige forventning om, at et kunstværk absolut skal give adgang til mening? Måske er den et fastfrosset billede, en oplevelse af den meningsløse billedstrøm, som malerne forsøgte at overgå? En billedstrøm hvor bagdelen af Thorvaldsens hest, geometriske spejlende former og et stiliseret Pinocchio-hoved fær forbi, alt imens vi opgiver at forstå en dybere sammenhæng.

Vil man forstå, er der mere 'kød' på Strædes *LoveHateHouse* (k). Her er alle bogstaverne i ordene LOVE og HATE sirligt bygget sammen til en skulptur. Til et modernistisk hus. Selvom man adræt forsøger at kigge på skulpturen fra alle sider er det dog meget svært at se alle bogstaverne. Men det er som om, at egne erfaringer med forholdet mellem kærlighed og had underbygger forestillingen om, at alle bogstaverne nok skal være der: Pakket sammen til ukendelighed så modsætningerne ophæver hinanden og i stedet former et hus.

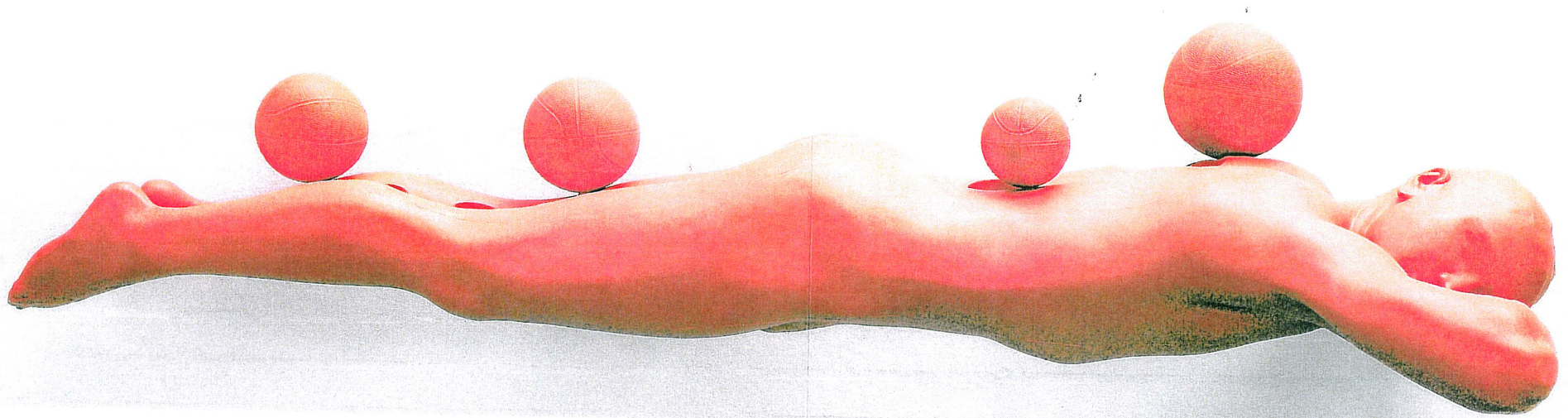


!) Morten Stræde, 'Winterreise/Schlusschor', 1992, polyester, MDF-plade, akryl, 150 x 160 x 115 cm

Der er noget barnligt og fantasifuldt over Mortens Strædes "Winterreise" eller "Hest i kamp med Snøvs". Et tredimensionelt actiondrama, - en variation over temaet "Løvekamp i junglen", som jeg selv med to pensler lavede forstudier til som 4-årig

Medarbejder, administrationen.

The Play. Del 2 (m) af **Øivind Nygård** (f. 1948) er vores meget orange og altid svævende mand på DBC. Trods den orange farve er afstøbningen faktisk ret livagtig. Problemet for manden er velsagtens, at han har store huller i ryggen og små basketballbolde, som ligger fastfrosset lige ved hullernes kant. Som det var tilfældet med Morten Strædes skulpturer, åbner også *The Play. Del 2* op for en mangetydighed af fortolkningsmuligheder. Også her tænker man, at der må være en mening med morskaben: *The Play*. Alligevel er det svært at få de ellers tydelige dele til at 'gå op', for hvad er det der sker, hvis boldene kunne falde i hullerne? Ville han vågne? Skifte farve? Blive hel? Er han symbol på en hul og hullet kultur eller tilværelse? Det perfekte legeme støbt og hult, som nu ovenikøbet er maskinelt gennemskudt og hullet!? Eller er det hele bare leg? Endda anden del af den! Tjaa... men vi hilser hver morgen.



m) Øivind Nygård, 'The play. Del 2', 1994-96, polyester, 42 x 205 x 82 cm.

 Dansk BiblioteksCenter as
Tempovej 7-11, 2750 Ballerup
www.dbc.dk

ISBN: 87-552-2602-7
Redaktion: Jeppe Debois Baandrup og Kunstudvalget
Grafisk tilrettelæggelse: Mathilde Christiansen og Anne Carlsen
Tryk: Kailow Graphic A/S
Udgiver: Dansk BiblioteksCenter as, 2005.

'Øivind Nygårds "The play Del 2", kan i et simpelt formsprog illustrere tiden og stedet mellem to halvlege i National Basketball Associations maratonfinale, hvor spillet, illustreret ved bolden, tærer på kroppen og som derfor må restituere.'

Medarbejder, bogholderiet.



n) Tal R, 'Hr. Animal', 1997, olie på lærred, 240 x 200 cm.

Det store maleri *Hr. Animal* (n) af Tal R (f. 1967) hænger i vores kantine. Faktisk hang der til start tre. Men maleriernes voldsomme udtryk skabte så megen furor, at vi efter en periode besluttede at afhænde to af dem igen. I betragtning af at Tal R efterhånden fejres som en af de mest anerkendte yngre danske kunstnere, kan beslutningen synes paradoks. Det har dog været vigtigt for os at holde fast i, at kunsten helt primært findes på DBC for at skabe større trivsel og bedre rammer for medarbejderne – ikke for kunstens egen skyld.

Hr. Animal er fortsat en daglig udfordring, men dosseringen synes bedre og udfordringen positiv.

Tal R siger selv om maleri: "Det, der er fantastisk ved et maleri, er de begrænsede rammer – det er ligesom en hinkerude. Der er de otte-ti faste felter, men nogle formår alligevel at tage nogle helt fortabte, smukke skridt igennem dem." Enhver, der står over for Tal Rs malerier, er ikke i tvivl om at kunstneren insisterer på at hinke. Humlen er nok, at nogle finder udladningen smuk, mens andre provokeres af, at han tillader sig at hinke så ekstravagant eller frimodigt, som han gør. Særligt i de tidlige malerier af Tal R, som vores maleri er imellem, er det som om, at malingen og farvernes energiudladning næsten ikke kan holdes indenfor rammen. Der er tale om lidt af den samme ukontrollerbarhed, umiddelbarhed og alligevel rammende præcision som man kan forbløffes over i børnetegninger. Man har lyst til at spørge: Tager han ikke lærredet på 240 x 200 cm alvorligt, når han uden at blinke, og endda lidt sjusket, fingermaler langs hele kanten? Eller er det netop alvoren, at vi her står over for en maler som virkelig vil noget med sit maleri, en maler som hinker helt tæt op af de begrænsende felter?

Siden har Tal R som sagt opnået stor international anerkendelse og vejen gennem hinkeruden er tydeligt blevet mere sikker og nuanceret, men viljen til at insistere på en egen, nødvendig og smuk vej gennem er helt den samme og intakt.

Vi har i hvert fald lært, at når vandene deles, er der som regel noget på færde...

'På sådan en kold og mørk vintermorgen gør det mig i godt humør, når jeg ser Eske Kath's store maleri. Det er noget med farverne. Det er ligesom om man bliver suget ind i varmen fra billedet.'

Medarbejder, salgsafdelingen.

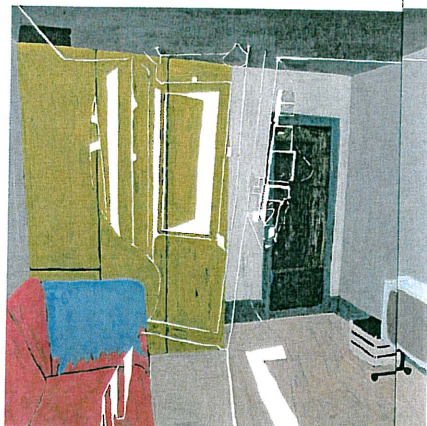


o) Eske Kath, 'Disintegration', 2003, olie på lærred, 230 x 360 cm.

Eske Kath (f.1975) kæmpestore maleri *Disintegration* (o) på 230 x 360 cm, hænger i vores foyer og er nok næsten det maleri i vores samling, som dagligt møder flest blikke. Det er malet til kunstnerens afgangsausstilling på kunstakademiet i 2003 og er næsten en billedlig-gørelse af ying og yang. Det er en enorm, voldsom, frådende og ødelæggende natur med stejle bjergtinder og lavastrømme, som raserer resterne af nogle bygningsdele. Og samtidig er det et velordnet, omhyggeligt malet og stiliseret motiv i en dynamisk, men sikker komposition, som tilbyder øjet en harmonisk, rolig og indbydende oplevelse. Måske en personlig katastrofe, voldsom, omvæltende og farlig og så alligevel med et ydre udtryk, som let kunne forveksles med harmoni og en friseret ro.



p) Kaspar Bonnén, Uden titel, 2004, olie på lærred, 115 x 115 cm.



q) Kaspar Bonnén, Uden titel, 2004, olie på lærred, 115 x 115 cm.

Kaspar Bonnén (f. 1968), har sammen med bl.a. Tal R, været en af de danske hovedkræfter bag den opblomstring, som maleriet oplevede mod slutningen af halvfemserne.

Siden Kaspar Bonnén dimitterede i 1999 fra Kunstakademiet, har han i sine værker arbejdet med at gribe ét rums perspektiv i et andet rums perspektiv.

En slags interagerende dobbelthed. F.eks. er det de samme motiver fra kunstnerens egen lejlighed som igen og igen via lysbilleder er blevet projiceret over på og malet på lærrederne. Kunstnerens intimsfære trækkes ind i maleriets omgivelser. Og så alligevel ikke så direkte, for der er oftest anvendt flere rumlige projiceringer og perspektiver i samme maleri. På den måde opstår der en slags oaser på lærredet hvor et bestemt perspektiv hersker. Flytter man blikket en smule, fornemmer man måske et andet perspektiv og et andet rum. I stedet for en eksplicit præsentation af sin hjemlige intimsfære, lader Bonnén betragteren stå med sitrende fornemmelser og rumlige brudstykker i forsøget på at læse det dobbelte eller fler-dobbelte perspektiv. Man skal dog kigge ret godt efter, og insistere på de enkelte brudstykker. Ellers er det fristende, og virkelig en fornøjelse, blot at overgive sig til den samlede indbydende flade hvor genkendelige fragmenter flyder harmonisk sammen i en løssluppen abstraktion. En af hemmelighederne i malerierne må være Bonnén's store fortrolighed med motiverne, det er eksempelvis kunstnerens køkkenbord og koge-plader, som ses på (r), som han på umærkelig vis formår at forplante til betragterens oplevelse. Derpå åbner maleriet sig faktisk, og man står overfor et reelt andet rum.

På (p) og (q) ses en lidt anden malerisk tilgang, en tilgang som Bonnén har arbejdet med sideløbende. Disse malerier er mere grafiske i deres udtryk og her er det de ubrudte farveflader, som optegner rummet. Det og farvefladerne brydes kun af konturen af et andet rum og perspektiv, hvormed sammenstødet mellem de forskellige projicerede perspektiver står tydeligt frem.

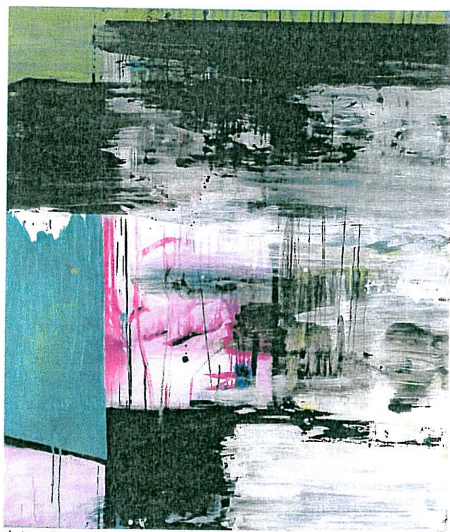
Kaspar Bonnén har foruden sine malerier, udgivet en række digte og noveller.



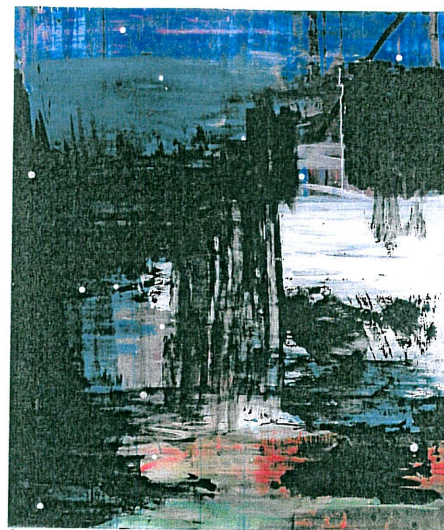
'SÅ RYD DOG OP, knægt, tænker jeg og føler med alle teenageforældre. Og dog. Der er gang i noget. Der skabes og rodes. Billedet bekymrer sig ikke om beskuerens behov for symmetri og meditativ orden. Og giver ingen hints om sin egen dybere mening. Livet on-the-fly. Vi er midt i det. Set gennem de sorte briller er det forfald, overforbrug, mangel på mening og mål. På en glad dag er det sjovt, livsbekræftende kaos. Livets eget rod der nægter at lade sig rydde op.'

Medarbejder, salg- og markedsudvikling

r) Kasper Bonné, Uden titel, 2000, olie på lærred, 200 x 300 cm.



s) Anna Fro Vodder, 'Saboteret Stjerne Formation', 2000, olie på lærred, 140 x 120 cm.



t) Anna Fro Vodder, 'Alternativ Planet', 2000, olie på lærred, 140 x 120 cm.

Anna Fro Vodder (f. 1974) er en af de malere, som har poetiske kvaliteter. Det er noget med, at der er en sarthed på færde. Malerierne synes helt afhængige af lige præcis denne komposition og denne farvesammensætning. Man fornemmer en stor præcision i maleriet og når den sammenholdes med de voldsomme og meget store strøg hen over fladen, springer sartheden i øjnene. For hvad nu hvis hun ikke havde stoppet penslens bevægelse præcis der? Var maleriet så blevet lige så godt og lige så præcist? Det er deri, det poetiske melder sig. Noget stort og energisk som samtidig er sart og skrøbeligt, men heldigvis fastfrosset og tilstede lige foran dine øjne: Synet af en *Alternativ Planet* (t) eller en *Saboteret stjerneformation* (s).

Anna Fro Vodder tilhører samme malergeneration som Tal R og Kaspar Bonnéen, men hvor der findes talrige emner og referencer i begge disse kunstneres malerier, synes Anna Fros værker nærmest renset for anden tilstedeværelse end den, de selv bringer.

Vores malerier er fra en periode, hvor Anna Fro viste en udstilling med titlen: *Næseblod kan standses med to fingre*. Det var en sætning, som hun havde fundet i en lægebog. En situation hvor noget er itu – et hovedbrud hvor blodet strømmer. Titlen angiver også en simpel løsning på problemet. En lappeløsning vel sagtens, hvor kroppen samler sig på en ny måde. Det lille drama var ment som en parallel til det, der foregår på malerierne. Det er splittelse, brud og fejl, men en stadig bestrebelse på at samle og lappe ved at bringe og tvinge maleriet sammen til en ny løsning, og det er selve denne løsning, som forekommer så sart og poetisk, fordi man netop mærker fastholdelsen af splittelsen, kampen og energien på lærredet.

'Den triste abe er bekymringens moder.
Hun rummer alle de bekymringer og
sorger og angst, som kvinder deler. For
deres børn, fremtiden, mænd, forældre,
fortiden, nutiden. I går. I morgen
...Svæver der en glorie over hendes
bekymring eller er det en sædcelle?'

Medarbejder, produktionen.



u) Kathrine Ærtebjerg, 'Aben passede på hende', 2003, olie på lærred, 142 x 120 cm.

Malerierne af Kathrine Ærtebjerg (f. 1969) er i skrivende stund de sidst ankomne i vores samling. Når vores nyindkøbte værker kommer ind i huset, kredser vi som regel om dem med en fornemmelse af, at noget nyt og særligt er på færde. I dagligdagens øvrige sager står man som regel ikke stærkt, hvis der ikke klart kan argumenteres for indhold og motiver, men når det kommer til billedkunst, siger erfaringen, at det er et godt tegn, hvis man er lidt mundlam. Tiden og daglig omgang er ofte det, der hjælper os nærmere en forståelse af det, der starter som fornemmelser. Det bliver simpelthen lettere at sætte ord på værkernes kvaliteter hen ad vejen. Der er vi ikke nået til endnu med Ærtebjergs malerier. Umiddelbart lokker de ellers til en hurtig aflæsning og virker poetiske og fortællende. Nærmest som venlige illustrationer i en børnebog. Usikkerheden sniger sig dog hurtigt ind, for selvom der er dyr, insekter, blomster og mennesker i en skønsom forening, er der små markører og tegn, som nedbryder den indbydende forestilling om harmoni. Aben (u) sidder i natten eller i sort regn og beskytter en lille bitte nøgen? Kvinde, som kun ses i sort silhuet, mens en lykke eller glorie hænger truende eller beskyttende henover dem. På (v) står en halvnøgen kvindeskikkelse i et hav omgivet af insekter og af en lillebitte mandssilhuet halvt gemt bag en gevæks. Hvem er hun? Hvem er silhuetterne? Er der trygt eller lurer farerne i maleriernes univers? Det er svært at blive klog på, og modsatrettede fornemmelser tager overhånd, når man går ned i maleriernes detaljer. Specielt fordi man ved første øjekast gik med på ideen om et venligt og harmonisk univers, rammer detaljernes ubestemmelighed med dobbelt styrke. Man er endt på dybt vand alt imens temaer som barn/voksen, menneske/natur, eksistens, seksualitet og identitet søsættes uden at man føler sig sikker på hverken afsender eller modtager.

Ubestemmeligheden forsvinder næppe trods den daglige omgang, men måske bliver vi med tiden mere fortrolige med fornemmelserne og dristige nok til også at rumme de mørke temaer i Ærtebjergs billeder.

v) Kathrine Ærtebjerg, 'Abemor i havet', 2004, olie på lærred, 155 x 108 cm.