



**E S B J E R G**  
**KUNSTMUSEUM**

**EXPO no. 1**





**Nina Saunders**

---

**EFTER STORMEN**

**14.04.-04.06.2000**



## INDHOLD

**Forord** v/Inge Merete Kjeldgaard

**Ready made Duchamp** v/Inge Merete Kjeldgaard

**Efter Duchamp** v/Inge Merete Kjeldgaard

**Portræt i forvandling** v/Inge Merete Kjeldgaard

**Dette er ikke en sofa** v/Inge Merete Kjeldgaard

**Biografi** v/Ulla Kierkgaard

**Værkfortegnelse** v/Anne Stelzner

**Illustrationer** 4 postkort

Redaktion: Inge Merete Kjeldgaard

Lay-out: Korsager Grafisk Design A/S

© Esbjerg Kunstmuseum, forfatterne og kunstneren

ISSN 1600-8499

## FORORD

Genåbningen af Esbjerg Kunstmuseum markeres med en særudstilling af den britiske billedkunstner Nina Saunders' værker der hermed for første gang præsenteres bredt for et dansk publikum.

Nina Saunders er født i Danmark, men har siden 1975 levet, uddannet sig og arbejdet i London. Selvom hun forlængst er internationalt kendt og bl.a. er repræsenteret med flere værker i den toneangivende Saatchi Collection, er det først nu hun får en separatudstilling i Danmark.

Udstillingstitlen understreger den helt specielle tilstedeværelse af et 'før' i Nina Saunders' værker. De har alle gennemgået en dramatisk transformation så man ikke kan undgå at indlæse en tidligere tilstandsform i dem. Samtidig refererer titlen til Shakespeares drama Stormen hvor Prospero afslører dramaet og kunsten som blændværk – og livet som en drøm, verden som et teater. Det er netop på grænsen mellem illusion og virkelighed at Nina Saunders bestandig udfordrer os til at forholde os til vores grundvilkår og tilværelse. I sine forunderlige hybrider mellem møbel og skulptur og i sine stedsspecifikke værker sætter hun så at sige selve livet i scene med en karakteristisk social bevidsthed. Her er det rekvisitterne der agerer.

På udstillingen præsenterer vi værker fra Saunders' gennembrud i begyndelsen af 90'erne til i dag. Den ledsages af denne mappe som er den første udgivelse i museets nye skriftserie Expo – en nyskabelse inden for kataloggenren. Mappen består af løse ark med forskellige temaer der forsøger at indkredse Nina Saunders' værker. Uden paginering er de udarbejdet så de kan læses uafhængigt af hinanden i vilkårlig rækkefølge. Illustrationerne kan man også selv vælge blandt de reproduktioner vi udgiver i forbindelse med udstillingen. På den måde kan man sammensætte sit eget udstillingskatalog.

Udstillingen er arrangeret af Esbjerg Kunstmuseum, men uden stor velvilje fra kolleger i udlandet havde den ikke kunnet realiseres. Vi takker galleri Andréhn-Schipjenko i Stockholm og flg. samlinger, institutioner og personer i England for at stille værker til rådighed: The New Art Gallery i Walsall, The Contemporary Art Society, The Arts Council Collection, Hayward Gallery i London, The Ferens Art Gallery i Hull og Lord Colin Renfrew. Samtidig tak til The British Council i Danmark, DFDS og Højgaard og Schultz for deres støtte til udstillingsprojektet. Og ikke mindst tak til Nina Saunders for et meget spændende samarbejde.

*Inge Merete Kjeldgaard*  
Direktør

## READY MADE DUCHAMP

Grænserne mellem kunst og virkelighed er blevet udforsket og udfordret af kunstnere siden Duchamp placerede et urinal på et podium og præsenterede det med titlen Fontæne i 1917. Siden er denne omstridte ready-made blevet en af modernismens store ikoner. Det denne dadaistiske tradition Nina Saunders viderefører og forholder sig til i sine karakteristiske møbelskulpturer.

Duchamps ready-mades viser at objekter der normalt først og fremmest har en brugsværdi, kan blive til æstetiske objekter. Et flaskerensestativ eller et urinal kan udnævnes til kunst og præsenteres som skulptur. For første gang påkalder dagligdags, industrielt fremstillede objekter sig interesse udelukkende i kraft af kunstnerens udvælgelse og udstilling af dem. Dermed bliver der rejst spørgsmål om hele kunstinstitutionen. Med ready-maden trænger hverdagen ind i kunsten på en ny måde. For ready-maden ironiserer over kunsten som mimesis – kunstens bestræbelse på at gengive den objektive virkelighed så præcist som muligt. Den ironiserer over kunstens referentielle karakter og gør samtidig op med den romantiske myte om kunstneren som guddommeligt skabende geni, med selve kulten omkring penselskriften – denne dyrkelse af kunstnerens geni og følsomhed som kommer til udtryk i beundringen af penselstrøgene.

Readymaden er således et af modernismens nulpunkter, mimesis i sin yderste konsekvens. For det eneste der skiller readymaden ud fra brugsgenstanden er selve ideen at den er et kunstværk. Ready-maden sætter altså fokus på valgsituationen. Det er selve valget der gør at værket kan defineres som kunst.

Sådan forholder det sig også med betragtersituationen. Duchamps Fontæne svinger mellem to former for væren – den formålstjenlige hverdagsting og den formålsløse kunst. Som beskuer kan man ikke undgå at forholde sig til begge dele. Men selvom grænsen mellem kunst og virkelighed er sløret, kan man næppe forestille sig at en museumsgæst skulle tage fejl og anvende Fontæne til dens oprindelige formål. For i udstillingssalen er Fontæne frataget sin funktionalitet. Den er blevet til skulptur, udstillet uden den montering af sanitære installationer der ville gøre den funktionsdygtig. Og så er den drejet 180 grader, signeret og placeret på en sokkel.

Nutidens stedsspecifikke kunst bliver til i forlængelse af denne tradition. Når Nina Saunders stiller en gruppe engelske parkometre op i en park, ændrer denne nye og usædvanlige kontekst deres betydning fra brugsgenstande til en forunderlig offentlig skulptur af Magritte'ske dimensioner. De er blevet forvandlet til kunst, hendes værk Priority Zone. Men samtidig har hun transformeret dem til individer med menneskelige egenskaber. For når man nærmer sig dem, kan man høre dem fremsætte markante synspunkter på en befriende måde. De står og synger om hårdt arbejde og om penge – i samlet flok.

Men før vi som betragtere vælger at identificere Duchamps Fontæne eller Nina Saunders' Priority Zone som billede, som fiktion, kan vi ikke opfatte værket som kunst. Hermed er vi tilbage ved valgsituationen hvor kunstneren og betragteren har et fælles anliggende. Kun når vi vælger at se på et værk som kunst, eksisterer det som kunstværk for os.

## EFTER DUCHAMP

Smuk som det tilfældige møde på et operationsbord mellem en symaskine og en paraply. Denne sætning, formuleret af Lautréamont i 1869, blev for nogle surrealistiske kunstnere en strategi. Ifølge den kunne de sammenstille objekter der ellers intet havde med hinanden at gøre, til suggestive, drømmeagtige visioner.

Den surrealistiske kvindelige billedkunstner Meret Oppenheim arbejder ligesom Duchamp med værdiløse objekter, traditionelt set. Men hendes genstande gennemgår større transformationer end Duchamps ready-mades. I surrealismens ånd kombinerer hun hverdagsting som sko, service og møbeldele med dyrelimmer og pels. Værkernes paradokse karakter spejles ofte i titlerne som fungerer på flere sproglige planer. I Frokost i pels (1936) har hun beklædt en kop, en underkop og en teske med pelsværk – på én gang en absurditet og et saftigt billede på kvindelig seksualitet.

Lignende absurditeter genfinder vi hos Nina Saunders i overraskende sammenstillinger der som Meret Oppenheims har et markant kvindeligt udgangspunkt og perspektiv. Alene råmaterialet til Saunders' skulpturer er tæt forbundet med et traditionelt set kvindeligt univers, med hjemmet.

Siden Duchamp lancerede sine første ready-mades har popkunsten så at sige vendt hans tanke 180 grader. De første popkunstnere, og siden dem bl.a. Jeff Koons, præsenterer brugsting og varer i kunstsammenhænge på en måde der fuldstændig ophæver deres brug. Det kan ses i værker af Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg og Claes Oldenburg. I Oldenburgs gigantiske tøjklæmmemonument, i hans kæmpe stikkontakter i stof eller hans skrivemaskine i blød plast bliver enhver tale om genstandens brug i sig selv absurd. Dertil kommer at genstanden i kraft af de ændrede proportioner er frataget sin tingsidentitet og nu forlenes med traumatiske oplevelser af virkeligheden.

I Saunders' installation Forever er et gyngestativ vokset sammen med væggen som et blomstret idyl. Der hvor fødderne har slæbt hen over gulvet i den gyngende bevægelse, er gulvtæppet slidt. Gyngen bevæger sig som en metronom i takt til Englebert Humperdink's pop-ørehænger Forever and Ever mens den som en besat banker hul i endevæggen til Humperdinks løfte om at ligegyldigt hvad der gemmer sig bag hullet i væggen, vil det altid følge os. Rummet er klaustrofobisk – et traumatisk billede på barndommen som vi indbydes til at forholde os til med både krop og sjæl. Vi kan alle indtage pladsen i gyngen og leve os ind i dens monotone og rituelle bevægelsesmønstre.

I dette og andre værker af Nina Saunders får Freuds begreb 'das Unheimliche', det uhyggelige, fornyet aktualitet. For Freud dækker begrebet ikke over noget fremmed, men tværtimod over noget velkendt der blot er blevet fremmedgjort gennem fortrængninger. Surrealisterne søgte at skabe billeder med en 'unheimlich' effekt som opstår når grænsen mellem fantasi og virkelighed bliver udvisket eller når et symbol overtager hele funktionen af det som det symboliserer. Samtidig er ordet en negation af 'heimlich', hjemlig.

## DETTE ER IKKE EN SOFA

I sine forunderlige og ofte foruroligende hybrider mellem møbel og skulptur arbejder Nina Saunders videre i modernismens dadaistiske og surrealistiske tradition.

En magelig lænestol kan de fleste af os forholde os til. Den er vi vant til at opleve med hele kroppen. Så meget desto større indtryk gør Nina Saunders' lænestole på os. De er ikke længere komfortable siddemaskiner som vi kan placere os i med en fjernbetjening i hånden. Tværtimod synes stolene at være midt i en proces og tilagt menneskelige egenskaber. De kan fx makabert være udspændt mellem liv og død som den røde læderstolsskulptur *Wasting* (1998) der er ved at synke sammen mens den flyder ud over gulvet – ud i vores rum. Det samme gør *Never*. Her er det hjemmets facade af blomstret idyl og harmoni der for alvor bryder sammen. Sofaen har fået et knæk og den blomstrede polstring flyder ud over gulvet. Det tvinges vi til at forholde os til ved selve den måde sofaskulpturen indtager vores rum på. Grænsen mellem illusion og virkelighed bliver flydende som i barokkens kunst og teater, og tingene er ikke længere hvad de synes at være.

I lighed med Duchamp sætter Nina Saunders hverdagsting ind i en kunstinstitutionel kontekst. Men Nina Saunders' readymades er ikke blot assisteret af kunstneren. De er transformerede i en sådan grad at det velkendte bliver fremmed på en ny måde. Sofaer er sofaer, stole er stole – mere eller mindre tilpasset menneskekroppen. De henvender sig direkte til os og inviterer vores kroppe til at indtage dem. Men i Nina Saunders' transformerede og deformerede versioner er vi forhindrede i at opleve møblerne som brugsgenstande med vores krop og må forholde os til dem som rent visuelle udtryk. Omdannet til en blød amorf masse er sofaen i *Never* berøvet sin oprindelige funktion. Dette er ikke længere en sofa. Det er et billede.

Men den foruroligende virkning beror på at vi netop kan genkende og bestemme tingen, at den bevarer sin 'sofahed' selvom dens transformation anfægter identifikationen.

På paradoksalt vis unddrager hverdagstingene sig således klare definitioner. Den ellers enkle betydning af objektet bliver usikker, og en dobbeltbundet blanding af absurditet og morskab opstår.

Nina Saunders' strategi er i dialog med med Dalis psykofotografiske værker og beslægtet med Michael Kvium's transformationer af mennesket. I Nina Saunders' værker bliver møblerne antropomorfiseret. Hendes realisme er absurd som kun en drømme- eller mareridtsverden kan være det. Midt i det hverdagsvirkelige trækker hun det uvirkelige frem. I et af Saunders' mere foruroligende værker *Untitled 1993* er to spinkle køkkenstole tvunget sammen ryg mod ryg med en spændetrøje – et billede på parforholdets og familielivets mørkeste sider.

Hvor popkunsten desymboliserer objektet, resymboliserer Nina Saunders det. Hvor Duchamp fratager kunsten dens aura ved at alt kan udnævnes til kunst, genaurtiserer Nina Saunders den. Penselskriftkulten vender ikke tilbage i hendes værker, men i modsætning til Duchamps ready-mades, der ikke repræsenterer andet end sig selv, er der her tale om en form for gen-repræsentation. Saunders' møbelskulpturer er enestående i mere end én forstand.

## PORTRÆT I FORVANDLING

Der vel næppe nogen genre der klæber mere til virkeligheden end portrættet. For at fungere som portræt må det nødvendigvis rumme en lang række distinktive træk – træk som skiller den bestemte person ud fra alle mulige andre. Men i Nina Saunders' portrætter er disse træk fraværende. Hendes Conversation Piece, hvor fem stole agerer personer, og hendes Let us Proceed, der forvandler stiger til institutionsportrætter, bryder fuldstændig med vores forventningshorisont – både i forhold til den ydre virkelighed og til kunsten.

Nina Saunders' værker er som Duchamps ready-mades udspændt mellem to former for væren. De er blevet til billeder, og som sådanne oplever vi dem. Men selvom de har mistet deres oprindelige eksistens som brugsgenstande, er det netop pointen at vi samtidig ikke kan undgå at se dem som hverdagsting.

I kunsthistorien er noget tilsvarende på færde i Arcimboldos (1527-1593) portrætter som vi på én gang oplever som objekter og portræt. Hans portræt af Rudolf II som Vertumnus kan man godt identificere som Rudolf II. Men vi kan ikke undslippe de individuelle genstande som portrættet er bygget op af – planter og frugter, markens og havens afgrøder. Tæt på kan vi se de enkelte detaljer, de enkelte frugter; men det er først når vi går på afstand af billedet at de samler sig til en helhed så vi kan identificere det som et portræt. Først på afstand antager det menneskelig form.

Portrættet handler om Rudolf II's identitet snarere end hans udseende. Dets væsentligste funktion er ikke så meget at vise hvem han er som hvordan han er eller gerne ser sig selv. Dette specielle portræt af Rudolf II er en allegori med politisk formål hvor frugterne og afgrøderne forlener ham med elementerne og årstiderne, med naturens dynamik og vitalitet, med evigheden. Statsoverhovedet bliver overhoved for alt.

Sammenlignet med denne hyldest virker Arcimboldos portræt af en bibliotekar komisk som en karikatur. Manden er bygget op af objekter der definerer hans arbejde, bl.a. bøger, naturligvis. Hermed bliver bibliotekaren hvad han laver.

I Nina Saunders' Let us Proceed (1990-93) er det ikke enkeltindivider der portrætteres. Det er institutioner som det demokratiske samfund hviler på. I forskellige beklædninger repræsenterer wienerstiger, som vi kender fra hverdagen, metonymisk bl.a. retssystemet, militæret, skolen, kirken familien og kunsten i kunstnerens kritiske udleveringer hvor titlen spejler selve værkets dobbeltbundethed af bogstavelighed og metafor.

Oprindelig var stigerne opstillet i en gruppe og holdt sammen af en svær metal-kæde med lås som et bastant billede på disse institutioners lukkethed. På Esbjerg Kunstmuseum er de hængt højt på væggen i deres eget rum. Dermed bliver de forvandlet til et portrætgalleri, de bliver til billeder, hvis metaforiske karakter træder tydeligere frem.

## BIOGRAFI

Født 1958 i Odense, Danmark. Uddannet 1986-91 på Central St. Martin's College of Art and Design, London, England. Har siden 1975 levet og arbejdet i London, England.

### SEPARATUDSTILLINGER

- 1992 Priority Zone, Public Art Festival, Hull, England.  
1995 Familiar Territories, Ferens Art Gallery, Hull, England.  
1997 Hidden Agenda, Bluecoat Gallery, Liverpool og Northern Gallery of Contemporary Art, Sunderland, England.  
Date with an Artist, BBC2. 15 minutters TV-portræt, England.  
2000 Bruxelles 2000.  
Hard Back, The Economist, London, England

### GRUPPEUDSTILLINGER (udvalg)

- 1990 The Post-Morality Show, Kettle's Yard, Cambridge, England.  
1991 Causes for Concern, The Northern Gallery of Contemporary Art, Sunderland, England.  
Das Project einer Euopaischen Kultur und Bildungsstätte, Weimar, Tyskland.  
1992 Third Biennial Outdoor Sculpture Exhibition, Jesus College, Cambridge, England.  
Icon, South Bank Photo Show, Royal Festival Hall, London, England.  
1993 Confrontations, Walsall Museum & Art Gallery, Worchester City Museum & Art Gallery og The Untitled Gallery, Sheffield, England.  
Visionfest 93 – Money, Value & Exchange, Liverpools årlige Festival for Billedkunst, England.  
The London Group Open 1993, The Concourse Gallery, Barbican, London, England.  
1994 Proms II, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, Danmark.  
1995 The London Group Biennial, The Concourse Gallery, Barbican, London, England.  
1996 Quincentary Exhibition, Jesus College, Cambridge, England.  
Young British Artists, Saatchi Gallery, London, England.  
Dansk Skulptur i 125 år, Nordjyllands Kunstmuseum, Danmark.  
1997 Bittersweet, Whitworth Art Gallery, Manchester, England.  
1998 Fetish Show, Art Gallery of Windsor, Canada.  
Me and You, Walsall Museum & Art Gallery, Walsall, England.  
Personal Effects: Sculpture and Belongings, Spaceex og Exeter, England.  
ARTfutures, Royal Festival Hall, London, England.  
1998-2000 Claustrophobia, Middlesborough Art Gallery, Mappin Art Gallery, Sheffield, Dundee Contemporary Arts, Cartwright Hall, Bradford, Centre for Visual Arts, Cardiff, England, Esbjerg Kunstmuseum, Danmark.  
1999 Culbutes dans le millenaire, Musee d'art Contemporain de Montreal, Quebec, Canada.  
Welcome, Stills Gallery, Edinburgh, England.  
In the Midst of Things, Birmingham, England.  
Furniture, John Hansard Gallery, Southampton, England.  
Art Chicago, USA.
-



REPRÆSENTERET PÅ

The Ferens Art Gallery, Hull, England.  
Lord Renfrews samling, Cambridge, England.  
The Saatchi Collection, London, England.  
The New Art Gallery Walsall, West Midlands, England.  
The Roland Company, London, England.  
The Arts Council Collection, Hayward Gallery, London, England.  
Private samlinger i Europa og USA.

UDVALGT BIBLIOGRAFI

The Postmodern Tart, Post-morality in Cambridge, Creative Camera, Feb./marts 1991.  
Melodic Meters to call the Parking Tune in Hull, The Guardian, 12/8 1992.  
Look North, BBC Television, 13/8 1992.  
Spændende Tankegods i spredt kvalitet, Morgenposten Fyens Stiftstidende, 19/9 1994.  
It was only a white leather sofa....., Lisa Jardine, The Guardian, 1/10 1996.  
Deform, Eurowoman, Januar 1997.  
Arts Review, The Guardian, 13/3 1997.  
Look, don't sit, Observer, 6/4 1997.  
Purity and fear, Pennina Barnett, Make Magazine, Feb./marts 1997.  
Pregnant with meaning, Lisa Jardine, Modern Painters, Autumn 1997.  
Danish born artist brings feelings to the fabric of her work, The Western Mail, aug. 1997.  
British women broadcast their virtual art, The Guardian, 21/10 1997.  
Claustrophobia, Ikon Gallery, Art Monthly, juli/aug. 1998.  
Flux Magazine, april 1999.  
Artist Newsletter, april 1999.  
Material culture in the social world, Tim Dant, University Press 1999.  
The Saatchi decade, Edward Booth Clibbourn 1999.

---

## VÆRKFORTEGNELSE

- 1** Let us Proceed  
1990-92  
10 wienerstiger med blandede materialer  
Tilhører kunstneren
  
  - 2** Priority Zone  
1992  
9 parkometre med lydudstyr  
Tilhører Lord Colin Renfrew
  
  - 3** Untitled  
1993  
2 stole med polstring, lærred, læder og metalknapper  
107 x 43 x 132 cm  
Kingston upon Hull City Museums and Art Galleries
  
  - 4** Unfinished Opera  
1996  
Stol med polstring, imiteret pels, gips og pvc  
69 x 57 x 108 cm  
Arts Council Collection, Hayward Gallery, London
  
  - 5** Conversation Pieces  
1997  
Installation  
6 stole med blandede materialer og lydudstyr  
The Rowland Company collection
  
  - 6** Forever  
1998  
Installation  
Gynge med A-stativ, tapet, gulvtæppe, filodendron, træskammel,  
mursten, lydudstyr, kompressor  
244 x 244 x 244 cm  
Tilhører kunstneren
-

- 7** Downward Trend  
1998  
Imiteret læderstol, gips, polstring  
86 x 50 x 69 cm  
Courtesy Andréhn-Schiptjenko, Stockholm
- 8** Making Love to Flowers  
1997  
Installation  
Stol med polstring og Sandersonbetræk, glasfiber, Sandersonstof,  
polstring, 500 knapper  
Installation  
The New Art Gallery Walsall
- 9** Smothered  
1999  
Installation i 2 dele  
Stol med Sandersonbetræk, Sandersonstof og oliemaling  
Maleri: 255 x 255 cm  
Courtesy Contemporary Art Society
- 10** Never  
1999  
Installation i 2 dele  
Sofa, mdf-plade, skum, Sandersonbetræk og polstring  
Courtesy Andréhn-Schiptjenko, Stockholm
- 11** Ever Onwards  
2000  
Læderstol, metal, træ og polstring  
75 x 110 x 145 cm  
Courtesy Andréhn-Schiptjenko, Stockholm
-