



Lugten af en papkasse

BIBI HENRIKSEN SAUGMAN

Artiklen beskriver det igangværende arbejde med udarbejdelsen af et ræsonneret katalog over en af den danske avantgardes pionerer, Poul Gernes' samlede værk. Artiklen giver et blik ind i maskinrummet i den gryende fase og skitserer nogle af de indledende overvejelser og spørgsmål, der melder sig hos registratoren. Der er tale om et øjebliksbillede, hvor fokus er lagt på processen undervejs snarere end på målet.

FIG. 1 (FORRIGE SIDE)

Poul Gernes i færd med at opføre en væg af blå papkasser i forbindelse med Trækvogn 13's happening *Johan Th. Lundbye eller tiden, stedet og rummet* på Fiol Teatret i december 1965. Instruksen til Gernes' bidrag kan læses i Hvedekorn 5, 1965 p. 168.

Foto: Bjørn Nørgaards arkiv

Jeg sidder blandt papkasser, papirruller og masonitter af forskellig karakter og beskaffenhed. En del effekter, løse genstande og arbejder, der vanskeligt lader sig kategorisere, og hvoraf ophavsmanden ikke nødvendigvis selv tillagde genstandene større – endsige kunstnerisk – værdi. Jeg sidder et sted på Amager midt i den danske billedkunstner Poul Gernes' efterladte værk. Bassen er stoppet med at dunke fra naboerne, der nu indspiller vokalen til et tvivlsomt pophit. I en kasse finder jeg et brev fra Per Kirkeby til broderen Poul og hans hustru, broderinden Aase. Og i næste en regning fra kunstnerparrets bryllupsmiddag i 1948. Dernæst "Kattegruskassen" med Aase Seidler Gernes' provisoriske sagsarkiv over nogle af de mange udsmykningsopgaver. En flise med påmalede kirsebær. Mere brevkorrespondance og så en hvid papirpakke med fortællinger om et kort liv, der engang var.

Dagligt pendulerer jeg mellem en følelse af at være et intimt forbundet vidne til det kunstnerskab, jeg tillidsfuldt er blevet overdraget nøglerne til, og en nøgtern, beskrivende persona, hvor jeg som registrant nedfælder bemærkninger og oplysninger uden filter. Registratoren skelner ikke mellem skidt og kanel, personfølsomme data og holdninger. Mens vidnet, der går i slægtens spor, inddrages med sit empatiske jeg og følelsesmæssige sanseapparat. Registratoren nedfælder, hvad der er i kassen. Vidnet noterer sig den hengemte lugt og støvet, der kilder i næsen. Dokumentets krøllede hjørner og den gnistrende lyd, når et pergamentpapir foldes ud.

Klara Karolines Fond Stiftet af Aase & Poul Gernes har med min ansættelse initieret udarbejdelsen af et digitalt *catalogue raisonné* over billedkunstneren og Eks-skole-stifteren Poul Gernes' (1925-96) samlede værk. Jeg er projektchef og registrator og forsøger at agere uvildigt og uafhængigt. Jeg bilder mig ikke ind, at det er det samme som at være neutral. Udover at jeg har en bestyrelse at referere til, har jeg arvingerne efter Gernes som nære kilder og samarbejdspartnere. Gernes' yngste datter Ulrikka Gernes

er derudover formand for fonden, og sammen med en deltidsregistrator udgør de min kreds af nærmeste sparringspartnere.

I det følgende vil jeg kort skitsere projektet, dets faser og den planlagte proces over de kommende år. Dernæst gennemgår jeg de forskellige fokusområder, jeg har tildelt særlig opmærksomhed i forbindelse med mit indledende arbejde. Jeg har valgt at opdele fokuspunkterne i to stadier: *Forudsætningerne for registreringsarbejdet*, dvs. de *kriterier og vilkår*, der lægger til grund for mit arbejde, mine overvejelser og valg, og *selve registreringsarbejdet* og de spæde erfaringer, jeg her har gjort mig på baggrund af de trufne valg samt mine refleksioner herover.

Når det ræsonnerede katalog udarbejdes til en digital platform, er det ikke første gang, hverken i dansk eller international kontekst.¹ Herhjemme har jeg delt erfaringer med kunsthistoriker Christian Hald Foghmar, der står bag det nyligt publicerede værkarkiv over Albert Mertz' produktion. Indholdsmæssigt har jeg skelet til de første to bind af lektor i museologi og kunsthistorie ved Aarhus Universitet Ane Hejlskov Larsens værkkatalog over Per Kirkebys malerier, og det er hovedsageligt på baggrund af disse, jeg har udviklet et system og metode for registreringen af Gernes' multifacetterede værk. Jeg arbejder retrospektivt, og registreringsprocessen beror ikke på kunstnerens eget arkiviske system – som ganske enkelt ikke eksisterer – ej heller på arvingernes. Der er tale om et selvudviklet system og en dialektisk metode, der tager omverdenen i ed, omstændighederne i betragtning, men som ikke er gidsel af selvsamme. Min rolle er som sagt uafhængig. Ikke fri. Det samme gælder mine vigtigste kilder og vidner, som selvsagt ikke kan betragtes som værende neutrale, men som alligevel er yderst værdifulde nøgler i mit arbejde.²

Poul Gernes' produktion har en bred spændvidde fra maleri og skulptur til mere flygtige installationer, konceptuelle værker og happenings. Tidsmæssigt strækker hans produktion sig over seks årtier fra de første ungdomstegninger i 1940'erne til hans seneste udsmykninger og marmorskulpturer i 1990'erne. Materialevalget spænder ligeledes fra de traditionelle medier som olie på lærred, sten og bronze til mere eksperimenterende som gelé, tekstil og pap. Gernes har desuden bygget sejldygtige både, et drømmeskib, lamper og legetøj. Han har lavet flere prototyper til stole og skitseforslag til en farvesat havmøllepark ved Århus Bugt. Dertil tapeter,

bogomslag og pastelfarvede europaller. Han repræsenterede Danmark på Venedig Biennalen i 1988, og hans værk har været udstillet posthumt på Documenta i 2007, på Deictorhalle i Hamborg i 2010 og herhjemme på Louisiana i 2016. Hans folkelige gennembrud – hvis man kan tale om et sådant, når man for den brede befolkning forbliver ukendt af navn – vil jeg hævde er de over 160 udsmykninger, hvoraf Palads Teatret (1989) og monumentaludsmykningen af Herlev Hospital (1968-76) er blevet ikoniske og de almindeligt mest kendte.

Gernes var som nævnt medstifter af Eks-skolen i oktober 1961 sammen med kunsthistoriker Troels Andersen (1940-2021), og som kunstner modnedes og accelererede han efter eget udsagn betydeligt i Eks-skolens år.³ Gernes blev senere professor ved Kunstakademiets skole for mur og rum fra 1985 til 1991, og de sidste 25 år af hans levetid bevægede hans værk sig længere og længere væk fra det singulære, velafgrænsede til de monumentale udsmykninger, Gesamtkunstverket.

Et digitalt catalogue raisonné – faser og proces

Bag beslutningen om udarbejdelsen af et ræsonneret værkkatalog over Poul Gernes' samlede produktion står som nævnt den almennyttige og velgørende fond Klara Karolines Fond Stiftet af Aase & Poul Gernes. Udover at støtte kunstnere, hvis virke har en gavnlig indflydelse for samfundet, er fondens formål at udbrede kendskabet til Poul Gernes' værk og virke.⁴ Det ræsonnerede værkkatalog udgives i tråd hermed digitalt, da kataloget ønskes offentligt og frit tilgængeligt i Gernes' ånd og tanker om 'allemandseje'. Et demokratisk princip og den kæphest, han som en slags billedkunstens Robin Hood eksekverede ved at omfordele de æstetiske ressourcer fra de få til de mange gennem sine utallige udsmykningsopgaver.⁵

Samtidig muliggør den digitale løsning en arbejdsproces, hvor viden og information løbende publiceres og gøres tilgængeligt for offentligheden, *inden* registreringen er fuldt tilendebragt – altså såkaldt *work in progress*. Det, at man løbende kan opdatere og tilføje værker til sit katalog forholdsvis let og uden de store omkostninger, er en åbenlys fordel ved det digitale arkiv, som også anført af Dr. Loretta Würtenberger, grundlægger af The Institute for Artists' Estates.⁶ Den digitale løsning rummer desuden

potentielt store *kvantitative* fordele i forhold til udbredelsen af kendskabet til Poul Gernes og hans værk både nationalt og ikke mindst internationalt, hvor interessen har været stigende siden oo'erne.⁷ Derfor er sitet også tænkt tosproget fra begyndelsen og vil være tilgængeligt på både dansk og engelsk. Og slutteligt skal valget af en digital platform ses i forlængelse af en outreach-tankegang, hvorigennem jeg beder almenheden om hjælp til at lokalisere de værker, fonden endnu ikke kender til.⁸

Kvalitativt giver den digitale løsning bl.a. mulighed for zoom og brugerdefinerede closeups, således at brugeren kan komme det enkelte værk nærmere, end en tilsvarende analog publikation ville kunne give mulighed for. Det digitale catalogue raisonné muliggør så at sige en udvidet agens hos brugeren, og samtidig udvides det kvalitative rum for reelle gengivelser af andre medier såsom lydfiler, film og 3D-visninger, der i ringe grad egner sig til den trykte publikation. Via såkaldte tags faciliterer det digitale catalogue raisonné endvidere et langt mere omfattende samt mere finmasket henvisningssystem i sine søgefunktioner, end bogformatets stikordsregister nogensinde realistisk ville kunne tilvejebringe.

Udarbejdelsen og lanceringen af det digitale ræsonnerede værkkatalog er en treledet proces, hvor *første del*, teasersitet, gik i luften 9. september 2020 på domænet www.poulgernes.com. Teasersitet er den platform, der vil være projektets vindue udadtil de kommende år samt sted for henvendelse og kontakt. *Anden del*, det egentlige hjemmesidearkiv og digitale catalogue raisonné, publiceres i 2022 og erstatter ved sin launch teasersitet. Målsætningen er at have 500 værker fuldt registrerede, når det digitale værkkatalog lancerer. *Tredje* og sidste led i processen er overdragelsen af det færdige catalogue raisonné til Statens Museum for Kunst. Overdragelsen sker, når registreringen af hele Gernes' oeuvre er tilendebragt. Det forventede tidsperspektiv er 2024. Ved overdragelsen overtager museet ansvaret for værkkataloget, herunder forpligtelsen med dets fremtidige vedlige- og opretholdelse, samt retten til at foretage ændringer, f.eks. når nye værker dukker op.

Forudsætningerne for registreringsarbejdet – kriterier og vilkår

Overordnet har tre emner haft mit fokus i den indledende fase: overvejelser omkring levedygtigheden af det digitale værkkatalog, økonomien og valget

af en digital samarbejdspartner. I det følgende vil jeg ikke beskæftige mig indgående med de økonomiske aspekter og detaljer. Når jeg nævner det her, er det blot for at bringe vilkåret til bordet og synliggøre, at det at rejse midler er en betragtelig opgave, der ikke nødvendigvis gøres mindre af, at man som jeg opererer i et felt uden for institutionerne og med en fond som afsender. Jeg har i lyset heraf også tænkt i private sponsorater og konstellationer med erhvervsdrevne virksomheder som finansielle partnere i projektet. Jeg er bevidst om, at det er i direkte modstrid med Würtenbergers anbefalinger om uafhængige finansielle interesser⁹, og derfor har jeg selvsagt en skærpet opmærksomhed mod de problemstillinger, det kan medfølge. De virksomheder, jeg overvejer at teame op med, er således nøje udvalgt ud fra et åbenhedsprincip og meningsprincip. Altså giver samarbejdet mening i en større kontekst? Hvilke implikationer og eventuelle begrænsninger affødes? Hvordan kan samarbejdet og den økonomiske interesse være med til at fortælle historien bedre uden at give anledning til en interessekonflikt eller et uhensigtsmæssigt afhængighedsforhold? Samarbejdet skal helt åbenlyst give mening og ærligt bidrage til projektet og dets udbredelse *uden* at påvirke det uafhængige registreringsarbejde. De virksomheder, jeg eventuelt indgår samarbejde med, har således absolut ingen indflydelse på indholdet på det kommende værkkatalog, ej heller på katalogets form og de valg, der træffes.

Det altoverskyggende spørgsmål, jeg startede ud med, og som udgjorde fundamentet for mange af mine senere valg, var imidlertid, hvordan jeg sikrer *levedygtigheden* af det digitale værkkatalog. Med levedygtigheden mener jeg, hvordan sikrer jeg, at sitet ikke forældes i sin teknologiske løsning de første ti år? Hvordan sikrer jeg, at vedligeholdelsen er enkel og let at tilgå for modtageren, er flyt- og implementerbar, og at teknologien ikke overhaler mig indenom undervejs i processen?

Et andet hovedfokus var valget af en *digital partner* på opgaven. Udover kravet om et bureau med en vis tyngde og modstandskraft over for konjunkturer og deslige, ønskede jeg en partner, der havde et enkelt bud på en løsning på spørgsmålet omkring langtidssikringen af sitet og derudover forstod sig på karakteren af det kunstneriske materiale. Poul Gernes er givetvis med i enhver grafikers hedeste drøm, og man forføres let af cirkler, striber og kunstnerens klare samt på en og samme gang letgenkendelige



FIG. 2

I bogstavserien fra 1965 træder det håndholdte karakteristika ved Gernes' værk tydeligt frem. Bogstavets striber er håndmalede, og på klos hold ser man blyantens hjælpestreger, og hvordan de tre stribefarver af og til griber ind over hinanden. Samtidig får vi i bogstavserien, lidt atypisk for Gernes' malerier på masonit, en fornemmelse af dybde i værket, fordi den røde farve ikke er fuldt dækkende, men derimod fremstår en anelse transparent. På denne måde blotlægges teknikken og processen. Når jeg taler om det "håndholdte og ramponerede", vedrører det altså ikke blot materialevalget og den pragmatiske modus, hvormed Gernes' håndterede sine værker, som blev fragtet land og rige rundt uden brug af beskyttende emballage og blev sømmet op på stalddøre og deslige. Det vedrører i lige så høj grad selve billedfladens stoflige komposition, hvori man altid kan følge menneskets tilstedeværelse via håndens spor i penselstrøgene, diverse hår og støvkorn. Og her skal 'menneske' forstås i den biologiske forstand af ordet og ikke som kunstneren.

Poul Gernes: *Uden titel (o)*, 1965. Lakmaling på masonit. 160 × 134,5 cm.

© The Estate of Poul Gernes. Foto: Anders Sune Berg/Klara Karolines Fonds arkiv

og uforudsigelige palette. Google 'Poul Gernes artworks', og du ser en hard-edge-malers grafiske lækkerbiskner. Dette indtryk reproduceres i hovedparten af de publikationer om Gernes, der er udkommet de seneste ti år. En hovedpointe har derfor været, at det kommende værkkatalog gav et mere helt og nuanceret billede af Gernes' samlede værkproduktion, og at også det ramponerede, skramlede og håndholdte ved oevret fik plads og blev indskrevet som en væsentlig del af værkets karakter og Poul Gernes' kunstneriske DNA. Sammenligner man eksempelvis med den nogenlunde samtidige eksperimenterende kunstgruppe i Ungarn omkring Pécs,¹⁰ ser man tydeligt, hvordan denne gruppes værker blev til i et fabriksmiljø uden støv etc.¹¹ Hvor Pécs-gruppens værker med lakmaling fremstår klare og rene, emmer Gernes' værker derimod af levet liv fra køkkenbordet i Sverige, og er i overvejende grad præget af det forhåndenværende søms princip, sømhuller og en motiv- og materialemæssig eksperimental hverdagsglæde. Dette, mener jeg, bør fremskrives som et væsentligt karaktertræk ved værket.¹²

Svaret på bestræbelserne om at sikre levedygtigheden af sitet blev en såkaldt *back-to-basics*-strategi, hvori datamængden ligger forholdsvis rå. Det betyder for det første, at jeg gemmer og opbevarer mine billedfiler uden redigering og komprimering, men i det tif- eller jpg-format, jeg modtager dem. En del værker er fotograferede gennem de seneste ti år af fotograf Anders Sune Berg, og resten fotograferes løbende af Berg, som sender mig billedfilerne farvekorrigerede.¹³ For det andet betyder det, at jeg registrerer værkinformationerne i et ordinært regneark, et google spreadsheet. Datamængden er tilgængelig i sin rå-form i regnearket, hvori ændringer og nye oplysninger indtastes direkte. Det vil altså sige, at de data, jeg lægger i regnearket, ikke filtreres gennem en database eller andre systemer. Programopdateringer og lignende er derfor enten helt irrelevante eller reduceret til et minimum, hvorfor vi ikke løber ind i kompatibilitetsudfordringer med modtagerinstitutionen i sidste ende, og undervejs ikke selv ender med håret i en omkostningstung postkasse for at kunne holde trit med udviklingen. Denne løsning var en del af forslaget fra bureauet Hello Monday, vi valgte som digital partner i begyndelsen af 2020, og som efterfølgende har lavet teasersitet som et sponsorat.¹⁴

Registreringen: et refleksivt rugbrødsarbejde

I forbindelse med påbegyndelsen af selve registreringen skulle der træffes kvalificerede beslutninger om, hvilke værkkategorier der skulle indgå, og hvordan kategorierne skulle skæres. Dernæst hvilke informationer om værkerne der skulle medtages i hver værkkategori, og hvor det gav mening at udvide, indskrænke og tilpasse de gængse systemer for registrering. Et eksempel på dette er de fraværende titler, men mange kælenavne i Gernes' værk. Her indførte jeg i stedet en deskriptiv titel, f.eks. *Blå pletter i to størrelser på gul bund* og seriens navn *Mælkekarton* i tilfældet her. Serienavnet beror således enten på en terminologi anvendt over tid (som i Mælkekartonserien) eller på deskriptionen af værkets komposition og komponenter, f.eks. Prik-, Flet- eller Stribeserien tildelt af undertegnede.¹⁵

I forhold til *værkkategorier* registreres værkerne de kommende år inden for følgende med engelsk forkortelse i parentes: Film (F), Foto (PH), Grafik (P), Happening (H), Illustration & Omslag (IL), Installation (IN), Maleri på Lærred (C), Maleri på Masonit (M), Møbel & Design (D), Objekt (O), Skulptur (S), Tegning (WP) og Udsmykning (SS). Og med følgende *værkinformationer*, der dog varierer en smule tilpasset den enkelte værkkategori: ID-nummer, evt. titel, en deskriptiv titel, serienavn, årstal, mål, materiale, ejer, proveniens, litteratur, bemærkninger, interne bemærkninger, Aases bemærkninger og tags. ID-numrene er fortløbne, men starter med kunstnerens initialer efterfulgt af den givne værkkategori's engelske forkortelse, eksempelvis PG-M-1, PG-M-2 og så fremdeles.

Da Poul Gernes foretrak ikke at betitle sine værker, ej heller at signere og datere dem, har en stor udfordring været, hvordan jeg skulle rubricere og ordne værkerne. Efter serie og motiv? Efter formodet årstal? *Dateringen* er vanskelig og spænder ofte over nogle år. Den har indtil nu oftest beroet på et kvalificeret skøn fra kunsthistoriker og medstifter af Eks-skolen Troels Andersens side eller fra Aase Seidler Gernes' efterladte notesbøger, som jeg nu mere systematisk gennemgår og benytter i mit registreringsarbejde. Notesbøgerne giver oplysninger om værkerne – faktisk og efter hukommelse – og samtidig beretter de af og til om Aase Seidler Gernes' egen kvalificering og tanker om værket, hun stod tilbage med efter sin mands død i marts i 1996, f.eks. "*Kvalitet: fn, fn*".

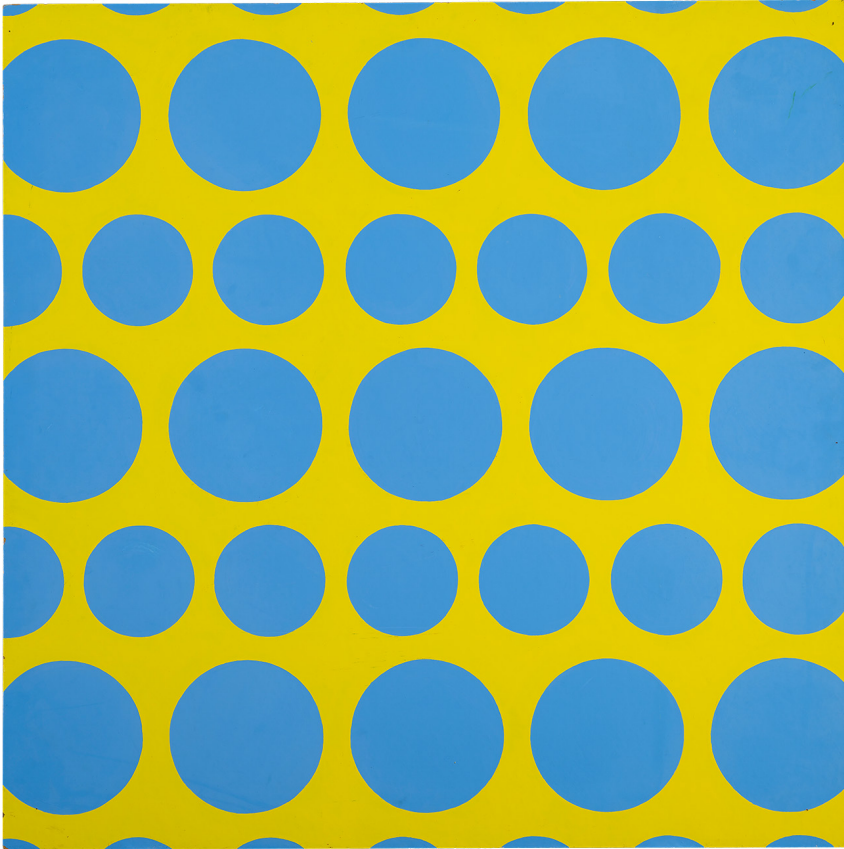


FIG. 3

Værket med blå prikker på en gul bund er en del af Mælkekartonserien, som formodes at bestå af 41 værker. Skulle jeg have tildelt værket et serienavn ud fra det deskriptive princip, ville værket have tilhørt Prikserien. Betegnelsen Mælkekartonserien er imidlertid et navn, der anvendes konsekvent i litteraturen om Gernes' værker, og som Ulrikka Gernes bekræfter blev anvendt i hendes barndoms-hjem om det pågældende værk og værkserien i øvrigt.

Poul Gernes: *Uden titel*, 1965. Lakmaling på masonit. 122 × 122 cm

© The Estate of Poul Gernes. Foto: Anders Sune Berg/Klara Karolines Fonds arkiv

Man kan således sige, at mine kvaler og overvejelser i forbindelse med registreringen bestod – og til stadighed består – i to forhold. *Dels* angående selve kvalificeringen af værket. Altså hvornår rubriceres noget som et værk? *Dels* angående de enkelte værkinformationer. Hvilke rubrikker medtages i registranten, og hvad dækker disse over? Men også kvalitativt

i forhold til de værkoplysninger, jeg nedfælder. Hvad er min kilde? Hvad ved jeg de facto, og hvad videregiver jeg? Med det enkelte værk konkret i hånden kan adskillige informationer konstateres, måles, beskrives og dermed dokumenteres. Men årstal og titel forekommer yderst sjældent i lighed med signaturen.

I forlængelse af første spørgsmål om, hvornår noget rubriceres som et værk, kunne man også spørge mere ligefremt: Hvordan skiller man skidt fra kanel? Værker fra effekter? Og hvornår er noget et værk, når hovedparten af oeuvre er uden titel og datering, og kunstneren i øvrigt selv modsatte sig kunstmarkedets mekanismer? Med andre ord: Hvordan gør jeg værker til værker? For i samme åndedrag kvalificeres noget som skitser, arkivmateriale eller studie og andet som skulptur, urealiseret udsmykning og maleri.

Mere overordnet kan man spørge til, hvordan man katalogiserer et værk, der i sit udgangspunkt og på tidspunktet for sin undfangelse søgte at undsætte sig kunsthistorikerens metoder og markedets mekanismer? Hvordan indskriver man da en kunstner og hans værk i kunsthistorien efterfølgende, når han selv brugte sit liv på at undslippe selv samme? Og mere lavpraktisk tilkommer spørgsmålet om, hvorvidt noget har en værk-mæssig karakter, når det løsriver sig fra sit udgangspunkt? Jeg har eksempelvis truffet et valg om ikke at medtage afmonterede døre, reoler etc. fra diverse udsmykningsammenhænge, omend disse i dag handles på kunstauktioner og deslige. For mig er disse genstande at betragte som løsrevne effekter eller memorabilia med en særlig kunstnerisk karakter og aura, ude af deres oprindelige kontekst. Spørgsmålet er imidlertid, om man handler i modstrid med bestemmelserne i Ophavsretsloven, når en brugsgenstand som del af en større udsmykning løsriver sig fra sin sammenhæng. Er der da tale om en ændring af værket i modstrid med § 2, eller er det i orden jf. § 29, stk. 2? Hvor meget vægtes effektens oprindelige kunstneriske sammenhæng i forhold til effekten som brugsgenstand? Kan den enkelte del – brugsgenstanden med sit praktiske formål – vægtes højere end helheden, det overordnede udsmykningsværk og den kunstneriske ophavsret? Grænsen er muligvis flydende og ikke så ligetil som ved et mere klassisk, afgrænset værk som en skulptur eller et maleri. Ikke desto mindre finder jeg det dybt problematisk, at løsøre under disse betingelser handles som selvstændige kunstneriske objekter, hvilket er baggrunden for, at jeg har



FIG. 4

Interiørfoto af trappeopgang på Ordrup Gymnasium. Døren er en del af en totaludsmykning, og en del af værket. Kunne man forestille sig døren afmonteret og solgt på auktion eller galleri som en original Gernes-dør? Jeg mener, man herved bryder helheden og krænker kunstnerens respektret til værket. Afmonteres døren, er det en gul dør farvesat af Poul Gernes ude af kontekst. En handling, der efterlader Gesamtkunstwerket amputeret.

Poul Gernes, Ordrup Gymnasium, 1991

© Klara Karolines Fonds arkiv. Fotograf: Finn Thybo Andersen

valgt *ikke* at katalogisere disse, og desuden finder, man kunne tale om en krænkelse af kunstnerens *droit moral*.¹⁶ Jeg er fuldt bevidst om de implikationer, mit valg afstedkommer, men jeg anser det som min pligt at tilgå værket kunståetistisk kritisk uagtet de forskellige – herunder økonomiske – interesser, der måtte være på spil.

Den deskriptive titel

Som værktøj og til at besvare spørgsmålet undervejs omkring kvalificeringen af værket i min (registrerings)proces medtager jeg en *deskriptiv titel* ved hvert værk, som tidligere anført. Den deskriptive titel adskiller værkerne fra hinanden, særligt når den sammenholdes med værkmålene. Flere værker findes nemlig både i forskellige formater og/eller farvekombinationer. Sidstnævnte er velkendt fra diverse værkserier, hvor en eller flere farver skifter, mens kompositionen fastholdes. Som f.eks. i serien med tre striber, hvor sort og hvid er gennemgående farver, mens den tredje stribe varierer i farven. En overvejende del af datidens udstillingsbilleder er sort-hvide, og det kan derfor være vanskeligt at kende det præcise antal værker i en given serie.

Ligeledes er jeg i den indledende fase blevet overrasket over, hvor typisk det har været for Gernes at lave både en mindre og en større version af samme billede. Her er hovedtendensen i min registrering, at begge billeder betragtes og dermed kategoriseres som værker af typen 'maleri', men hvor jeg – når relevant – i bemærkningsfeltet noterer det ene som et forarbejde til den givne udsmykning eller værkserie. Med denne fremgangsmåde er det min hensigt, at den deskriptive titel vil være behjælpelig med at ordne og sortere de mange værker for os og dermed kan være med til at give et bedre samt mere fyldestgørende overblik over de serier, Gernes producerede, samt omfanget af forarbejderne som kunstnerisk metode. Derudover skulle dette felt gerne udradere de dubletter og fejlregistreringer, der er opstået gennem årene, bl.a. fordi billedkvaliteten har været nødtørftig.¹⁷

Datering

Et andet vanskeligt spørgsmål er *dateringen*. Hidtil har den været et skøn og beroede som nævnt på Troels Andersens kompetente vurderinger. Disse vurderinger ligger eksempelvis til grund for hovedparten af det omfangsrige Deichtorhalle-katalog i forbindelse med den retrospektive udstilling først i Hamborg og senere i Malmø og Lund tilbage i 2010-11. Når jeg kigger i Aase Seidler Gernes' notesbøger, er der ved størsteparten af værkerne noteret et årstal eller et interval. Disse dateringer ligger til grund for kataloget *Invitation til en kop mælk – alt godt fra Poul Gernes*, der ledsagede udstillingen i 2001 på daværende Nordjyllands Kunstmuseum. Auktionshuse og diverse gallerier har gennem årene ikke bidraget til en præcisering af tilblivelsesårene, men har reproduceret de formodede årstal mere eller mindre konsekvent. Således ligger der et stort opklarings- og oprydningssarbejde og venter omkring korrekt eller mere præcis datering af værkerne. Så vidt det altså overhovedet er muligt.

Udgangspunktet er således i skrivende stund Troels Andersens dateringer og Aase Seidler Gernes' notesbøger med dateringer foretaget primært i årene omkring 1999-2001 op til førnævnte udstilling på Nordjyllands Kunstmuseum. Men en selvstændig, næste fase af registreringsarbejdet bliver at kvalificere disse skøn yderligere ved systematisk gennemgang af diverse arkivmateriale: udstillingsfotos, modeller og brevkorrespondance.

Ved gennemgangen af primært diverse udstillingsmateriale er det målet i samme ombæring at kunne tilvejebringe en udførlig udstillingshistorik under kolonnen 'proveniens'. Hertil etablerer jeg i lighed med Ane Hejlskov Larsens system fra Per Kirkebys ræsonnerede katalog over Kirkebys malerier et selvstændigt identifikationssystem, hvori hver udstilling (*exhibition*) tildeles et ID-nummer: E-1, E-2 og så fremdeles.

Bemærkninger

Bemærkningerne, der registreres til det enkelte værk, kan deles op i tre. De almene, de interne og Aase Seidler Gernes' bemærkninger. *De almene bemærkninger* omhandler primært bagsiden af værket, og hvorvidt værket er med original ramme skabt af kunstneren. Om bagsiden noteres alle oplysninger, der forefindes, typisk labels, stempler og påskrifter. Ligeledes mærkes de værker, jeg fysisk har mellem hænderne, med værkets nytilkomne ID-nummer, og dette nummer samt datoen for mærkning registreres også i spreadsheetets bemærkningsfelt.

De interne bemærkninger vil ikke figurere online i værkkataloget, da de er af en beskaffenhed, hvor publiceringsaspektet spiller en rolle. Det kan være informationer omkring ejerforholdet eller købsomstændigheder. Det kan også være oplysninger af anekdotisk karakter, der bør verificeres inden eventuel publicering, eller oplysninger, hvor personlige forhold spiller en rolle. Målet er at få dette felt minimeret for måske helt at udgå inden publicering, men i skrivende stund er det et nyttigt arbejdsredskab til at samle den mængde information, der både er værkrelevant og af privat karakter. Det bør desuden nævnes her, at det interne bemærkningsfelt typisk korresponderer med rubrikken omkring værkets ejer. Ofte vil den interne bemærkning uddybe ejerskabsforholdet således, at der sættes navn på ejeren bag 'Private Collection' eller bag 'The Gernes Estate', så man som registrator rent lavpraktisk ved, hvem man specifikt skal henvende sig til med spørgsmål etc. vedrørende det pågældende værk. Jeg er dog yderst påpasselig og varsom i forhold til bestemmelserne i Persondataloven, ifølge hvilken personoplysninger – såsom en ejers navn – ikke må opbevares uden samtykke, uagtet at oplysningerne hverken publiceres eller offentliggøres. Samtykket indhenter jeg, når folk henvender sig med værker, og

fremadrettet er det planen, at auktionshusene kan sætte mig i forbindelse med købere af Gernes-værker efter den pågældende købers accept. Man kan desuden diskutere, om det ikke ud fra et rimelighedsprincip er i orden at notere disse oplysninger, når de netop er utilgængelige for offentligheden, ikke er søgbare og ud fra en betragtning om, at værkkataloget udgør en kunst- og kulturhistorisk ressource. Det forudsættes naturligtvis, at oplysningen er interessant i forhold til en belysning af enten det enkelte værk eller kunstnerskabet i sin helhed. Rimelighedsprincippet bygger derfor på et ufravigeligt kriterium om oplysningens *relevans* i værkmæssig sammenhæng anskuet som en ressource.¹⁸

Den tredje og sidste kolonne med bemærkninger er *Aases bemærkninger*. Den indeholder de oplysninger, Aase Seidler Gernes har anført i sine fem notesbøger om nogle af værkerne, primært malerier på masonit. Hendes notesystem fra bøgerne korresponderer med bagsiden på de værker, hun har registreret i sine bøger. Således kan man læse, hvornår hun har fotograferet billederne, hvilket er i overensstemmelse med datoerne på de små røde papirlapper, hun har påklistret bagsiderne på de værker, hun registrerede. Arbejdet er ikke komplet og konsekvent, men det er fortsat interessant som vidnesbyrd og giver en del information om de enkelte værker, om processen og om Aase Seidler Gernes' betragtninger om værket som helhed. Bøgerne vidner om, at hun relativt kort tid efter sin mands død forstod, at en registrering var påkrævet og nødvendig, hvis et oeuvre af den kaliber skulle overleve sin kunstner, samt at potentialet ikke ville kunne indfries, medmindre værkinformationerne var retvisende nedfældet og ordnet for eftertiden. Det var også i disse år og tiden omkring årtusindeskiftet, stiftelsen af Klara Karolines Fond blev fuldbyrdet.¹⁹ Trods denne indsigt er det dog vigtigt her at understrege, at bøgerne ikke udgør en ufejlbarlig kilde, men er et nyttigt og interessant værktøj i mit arbejde uagtet den manglende konsekvens samt ønskede neutralitet fra forfatteren.

Billedarkiv

Indledningsvis i mit arbejde har en anseelig udfordring været at skabe et overblik i det fysiske arkivmateriale og i billedarkivet. Würtenberger beskriver, hvordan processen optimalt bør være, og hvordan man starter

med selve organiseringen af arkivet og varetagelsen af dette for dernæst at kunne tilvejebringe arbejdet med et ræsonneret værkkatalog over den pågældende kunstner.²⁰ Men projektets tidshorizont og økonomi taget i betragtning er det en uhensigtsmæssig og urealistisk arbejdsproces, der er decideret uladssiggørlig inden for rammevilkårene. Derfor valgte jeg at fokusere på det digitale billedarkiv, der ligger til grund for registreringsarbejdet. De værker, der findes enten i fondens regi eller familiens estate, er igennem de sidste ti år fotograferet af Anders Sune Berg, bl.a. til brug i føromtalt publikation fra Deichtorhalle. Billedfilerne – omtrent 3-4.000 – ligger imidlertid ikke ordnet, og der er dubletter af værker, der er fotograferet flere gange. Det tog mig en rum tid at finde en arbejdsgang, der var produktivt tilfredsstillende og tog rodet i billedarkivet i betragtning. Jeg endte med et printet kontaktark af diverse arkivmapper fra det digitale arkiv på harddisken. Processen er den, at når jeg registrerer et værk, finder jeg det samtidig i mit printede kontaktark, hvorefter filnavnet fremgår, derefter fremsøges filen i diverse digitale mapper, hvorefter billedfilerne omdøbes med det nye ID-nummer og flyttes til det officielle billedarkiv over værkkataloget på en ekstern harddisk. Filerne overstreges i kontaktarket, og ID-nummeret noteres derved. Med denne fremgangsmåde ryddes der langsomt op i billedarkivet, men uden at man mister sporene til de foretagne handlinger.

Tilbage til der, hvor vi startede, sidder jeg med popmusik i baggrunden og papkassen med den umiskendelige lugt. Hvad stiller vidnet op med papkassen? Og vice versa – hvad stiller registratoren op med duften? Jeg tænker mig om to gange: én gang som kunsthistoriker og én gang som medmenneske. Min faglighed holder fast i kerneopgaven og lader sig ikke fortabe i anekdotiske finurligheder, personlige triumfer og tragedier. Mit empatiske jeg forsvinder ej heller, det er på en måde forudsætningen for hele mit arbejde og min ansættelse. At forstå, at have respekt, at betræde vanskelige og til tider følsomme stier. Vidnet er på mange måder nøglen til kunstnerskabet og samtidig det anfægtelige, uvidenskabelige element. Det er en vanskelig cocktail, og for nuværende er jeg blot i den spæde begyndelse af en langvarig proces. Hvor øjnene skal holdes på bolden. Ørene og næsen på lydene og luften omkring.

Bibi Henriksen Saugman er cand.mag. i visuel kultur med tilvalg i kuratering og kulturarv og er ansat som projektchef i Klara Karolines Fond Stiftet af Aase & Poul Gernes (ofte benævnt Gernes-Fonden). Bibi Henriksen Saugman har skrevet speciale om Poul Gernes' monumentale udsmykning af Herlev Hospital, og har gennem ni år arbejdet på klos hold med Gernes' værk i kommercielt galleri. Hun har desuden kureret flere udstillinger om Gernes, bl.a. KÆRLIGHED OG KIRSEBÆR – Poul Gernes i Aars på Himmerlands Kunstmuseum, 2020, og senest København, kærlighed og candyfloss på Copenhagen Contemporary, 2021.

SUMMARY

The Scent of a Cardboard Box

This article focuses on the registrar's ongoing work in establishing a digital catalogue raisonné on the Danish artist Poul Gernes (1925-96). The article describes the process involved in this undertaking and reflects on the various challenges and choices that had to be considered. In a career lasting over six decades, Gernes created a monumental body of works, most of which are neither dated nor signed, as well as more than 160 public decorations. Gernes' œuvre raises questions regarding authorship, authentication, and legislation, as well as issues pertaining to the chosen approach as a work-in-progress publication. The method adopted in this article is rather atypical in that consideration is given to some intangible, more personal factors, such as working with first-generation heirs.

NOTER

- 1 Mig bekendt er udbredelsen herhjemme af det digitale ræsonnerede værk-katalog dog fortsat relativt begrænset.
- 2 Udover de nævnte kilder har jeg bl.a. konsulteret de råd, nonprofitorganisationen Authentication in Art (AiA) opstiller i deres "Guidelines for compiling a catalogue raisonné" fra 2014.
- 3 Pedersen, Jane: *At der er dejligt i Danmark*, 1971, pp. 54-55.
- 4 Jf. § 3, stk. 4 i Klara Karolines Fonds Fundats.
- 5 Se Saugman, Bibi Henriksen: "Kærlighed og kirsebær" in Ulrikka Gernes og Bibi Henriksen Saugman (ed.), *Kærlighed & Kirsebær – Poul Gernes i Aars*, 2020, pp. 26-27. Og for en uddybning af Poul Gernes' kunstnerskab i et velfærdsstatsperspektiv se Larsen, Lars Bang: "The Re-Distribution of the Aesthetic: Poul Gernes as a Concretist" in Dirk Luckow (ed.), *Poul Gernes*, 2010, pp. 251-261.
- 6 Würtenberger, Loretta (ed.): *The Artist's Estate*, 2016, p. 114.

- 7 Her tænker jeg primært på den internationale anerkendelse, der kom i forbindelse med deltagelsen på Documenta VI, 2007.
- 8 Man henvender sig via hjemmesidens kontaktformular, hvorefter man får tilsendt et oplysningsskema, man bliver bedt om at udfylde med basale værk-informationer samt bl.a. proveniens, omstændighederne for erhvervelsen samt anekdoter, der knytter sig til værket.
- 9 Würtenberger, Loretta (ed.): *Op.cit.*, p. 112.
- 10 Den neo-avantgardistiske gruppe Pécs Workshop bestod af medlemmerne Ferenc Ficzek (1947-87), Károly Halász (1946-2016), Károly Kismányoky (1943-2018), Sándor Pinczehelui (1946-) og Kálmán Szijártó (1946-). I sommeren 1969-71 skabte gruppens medlemmer geometriske kompositioner med industrilak på overskydende jern fra emaljefabrikken Bonyhád i samarbejde med de lokale fabriksmedarbejdere. Gruppen fungerede 1968-80 i og omkring byen Pécs, der udgjorde en slags kulturelt helle for tidens kunstnere i det kommunistiske Ungarn.
- 11 Kopeczky, Róna: *Kálmán Szijártó*, 2017, pp. 7-9.
- 12 Om det ramponerede og håndholdte som æstetik, se f.eks. Tania Ørum: *De eksperimenterende tressere – kunst i en oprubstid*, Gyldendal, 2009, pp. 495-498 og 550-554. Æstetikken formuleres her i relation til *ABCinemas* praksis, men om Gernes' egen praksis fremskrives denne af Ørum som en bevægelse væk fra den jeg-centrerede komposition og det stoflige mod minimalismen og det anonyme, videre til det serielle og systemiske, *ibid.*, pp. 106-109. Jeg vil imidlertid hævde, at selv om kompositionen og motivet anonymiseres, vedbliver det stoflige og håndgjorte at være et gennemgående træk i Gernes' værk, hvilket er et aspekt, jeg ønsker at favne med værkengivelsen.
- 13 Anders Sune Berg opbevarer RAW-filerne, som ved værkkatalogets overdragelse til SMK medfølger som et separat RAW-arkiv for hovedparten af værkerne.
- 14 Tidligt i processen har jeg rådført mig med lederen af Den Digitale Enhed ved Statens Museum for Kunst Jonas Heide Smith for at imødegå eventuelle tekniske udfordringer, krav og ønsker.
- 15 Kælenavnene optræder ofte i Aases notesbøger. Metoden er den, at jeg gennemgår navnene med Ulrikka Gernes ift. hendes erindring om den benyttede terminologi i hjemmet, mens Gernes levede og i årene umiddelbart efter hans død.
- 16 Jeg har drøftet de juridiske aspekter med professor i ophavsret Morten Rosenmeier og advokat i IP-ret Anders Valentin. Spørgsmålet er uafklaret og er ikke prøvet ved en domstol i skrivende stund.
- 17 Her tænker jeg ikke blot på de sort-hvide-billeder, men også på kataloger med fejlagtige reproduktioner. Et eksempel er *En invitation til en kop mælk – og alt godt fra Poul Gernes* på Nordjyllands Kunstmuseum i 2001, hvor farverne er *off*, og gengivelserne derfor fremstår meget langt fra virkelighedens

- værker. Ligeledes er enkelte værker af skydeskiverne gengivet flere gange i Erik Steffensens store Monografi fra 2000, og reproduktionerne beror på ældre fotos, hvorfor farverne efterlader sig et gulligt indtryk.
- 18 Jeg har i efteråret 2020 drøftet problemstillingen med Thor Nørmark-Larsen, ledende registrator ved Statens Museum for Kunst.
- 19 Klara Karolines Fond Stiftet af Aase og Poul Gernes blev stiftet i 2000. Fonden var Poul Gernes' idé, og papirarbejdet og det juridiske var planlagt inden hans pludselige død 22. marts 1996.
- 20 Würtenberger, Loretta (ed.): *Op.cit.*, pp. 102-109.

LITTERATUR

- Barnett, Endicott Vivian, Jilleen Nadolny, Katy Rogers, Eddy Schavemaker og Marije Vellekoop: "Guidelines for compiling a catalogue raisonné", Den Haag, Authentication in Art (AiA), 2014.
- Kopeczky, Róna: *Kálmán Szijárto*, EPC Nyomda, abc ResearchLab, abc Gallery, Budapest, 2017.
- Larsen, Lars Bang: "The Re-Distribution of the Aesthetic: Poul Gernes as a Concretist" in Dirk Luckow (ed.), *Poul Gernes*, Snoeck, Köln, 2010, pp. 251-261.
- Pedersen, Jane: *At der er dejligt i Danmark*, Ringkøbing, Borgen, 1971.
- Saugman, Bibi Henriksen: "Kærlighed og kirsebær" in Ulrikka Gernes og Bibi Henriksen Saugman (ed.), *Kærlighed & Kirsebær – Poul Gernes i Aars*, Eks-skolens Grafisk Design & Tryk, Forlaget alter ego, 2020, pp. 25-31.
- Ørum, Tania: *De eksperimenterende tressere – kunst i en opbrudstid*, Narayana Press, Gylling, Gyldendal, 2009.
- Würtenberger, Loretta (ed.): *The Artist's Estate*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2016.

