

ANMELDELSE

Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger

Anne Gregersen (red.). Tekster af Karen Benedicte Busk-Jepsen, Anne Gregersen, Asger Jorn, Yannis Hadjinicolaou, Rasmus Kjærboe, Jens Tang Kristensen, Michael Thimann, Christian Vind.

Udgivet af Hatje Cantz på dansk og engelsk, juni 2018
(Engelsk titel: *Echo Room: Thorvaldsen, Willumsen, Jorn, and Their Collections*). 304 sider.



1

Over sommeren og hele efteråret 2018 er der blevet luftet ud på J.F. Willumsens Museum i Frederikssund, Museum Jorn i Silkeborg og Thorvaldsens Museum i København. En stor del af Willumsens værker er på en længere udflugt til kunstmuseet Arken i Ishøj, mens dele af Asger Jorns og Bertel Thorvaldsens private samlinger er sendt til Frederikssund for at blive udstillet sammen med et udvalg af Willumsens egen privatsamling, som har fået mere plads end sædvanlig.

Udstillingen – med titlen *Ekkorum. Thorvaldsen, Willumsen, Jorn og deres samlinger* – er kurateret af billedkunstneren Christian Vind i samarbejde med museets inspektør, Anne Gregersen. Vind har suppleret med en

lille “formidlingspjece”, og Gregersen har redigeret en stor antologi med samme navn som udstillingen.

Seks forskere bidrager til antologiens syv forskningsartikler. Førnævnte Vind bistår tillige med et essay, katalogoplysninger samt bearbejdet reproduceret billedmateriale fra de respektive samlinger, og så er Asger Jorn desuden repræsenteret med en mindre tekst, som introduceres af redaktøren. De to første forskningsartikler præsenterer generelle overvejelser om dels de tre kunstneres privatsamlinger, dels kunstneriske privatsamlinger i en bredere optik, mens de øvrige artikler belyser del-elementer af samlingerne.

I det følgende står forskningsartiklerne i centrum. Det gør de, fordi de tager et emne op, som har været underbelyst – i hvert fald i en dansk sammenhæng. Hele antologien er således vigtig som bidrag til det samlingshistoriske felt, fordi den har fokus på kunstnerens private samlinger (og arkiver), den har mange indsigtfulde pointer, og den fortjener faglig kritik. Derfor skal det understreges, at den følgende diskussion af pladsmæssige begrænsninger overdøver den ros, som antologien også har gjort sig fortjent til. Det er umuligt at komme omkring alle relevante vinkler, og simplificeringer af væsentlige argumenter og pointer kan desværre nok heller ikke undgås.

2

I de to første artikler indkredses kunstnerens private samlinger som fænomen af henholdsvis Gregersen og Rasmus Kjærboe; sidstnævnte er museumsinspektør ved Ribe Kunstmuseum og med sin ph.d.-afhandling fra 2016, *Collecting the Modern: Ordstrupgaard and the Collection Museums of Modernist Art*, den seneste store danske bidragsyder til samlingshistorisk forskning. Selvom Kjærboe trods alt forsøger at begrænse sig til tidsrummet 1833-1951, hvor henholdsvis Sir John Soane’s Museum officielt åbner, og grundlæggeren af den sære Barnes Foundation dør, er begges indkredsning ambitiøs, i betragtning af at Thorvaldsen, Willumsen og Jorn lever i perioden 1770-1973; de dækker således et tidsrum, hvor opfattelser af kunst, kunstner, kunstens historie, museer og samlinger forandrer sig voldsomt.

Det er især værd at bemærke, at Gregersens artikel fremhæver to hovedpointer, som flere af de øvrige tekster gentager. Den første pointe er, at kunstneres private samlinger udfordrer den traditionelle kunsthistorie med alternative fortællinger. Hun skriver bl.a., at samlingerne bliver fremmedelementer blandt “moderne museumsinstitutioner, der fordrer objektivitet, repræsentativitet og kvalitet baseret på faglig konsensus, og som beretter om kunstens udvikling ud fra disse krav”. Den anden, delvis overlappende pointe handler om at anskue samlingerne som udtryk for en kunstnerisk praksis og/eller praksis-baseret kunst. En udvidet forståelse af en sådan praksis “øger relevansen af at undersøge kunstnersamlinger som et fænomen nært knyttet til kunstnerens øvrige aktiviteter, herunder naturligvis produktionen af kunst”. Disse samlingspraksisser er i dag, ifølge Gregersen, “med til at genfortolke kunsthistorien, sætte spørgsmål ved hierarkier og associerede billeder på måder, der genkalder de tidligere kunstnersamlinger”. Den enkelte samling kan ligeledes, som Kjærboe også pointerer, et langt stykke af vejen læses som et portræt af kunstneren.

Kjærboe går nok selv længst med denne pointe ved at udnævne lægen Albert C. Barnes (1872-1951) – grundlæggeren af førnævnte Barnes Foundation, der åbnede i 1925 med især en perlerække af værker fra den i dag klassiske modernisme – til “samlingskunstner”. I forbindelse med den første pointe, privatsamlingen som alternativ til den traditionelle kunsthistorie, kommer de mest markante formuleringer fra Jens Tang Kristensen, postdoc ved Københavns Universitet, der også kommer omkring billedkunstneren Richard Winther (1926-2007) og hans privatsamling. Mange af de værker, der i dag udgør en væsentlig del af Glyptotekets samling af det 20. århundredes europæiske kunst, er hentet fra denne samling. De antydede formuleringer dukker bl.a. op, når Jorn, Winther og Willumsen “negerede traditionskunsthistorien, ikke blot gennem deres egne kunstneriske produktioner, men i særdeleshed også gennem deres private samlinger”. På et tidligere tidspunkt har samme forfatter understreget, hvordan Jorn og Willumsen ofte “ekspliciterede [...] deres afstandtagen til den kanoniserede ortodoksi, der i øvrigt

stadig præger mange kunsthistorikeres traditionelle og klassisk funderede taksonomiske klassifikationssystemer og indsamlingsvirksomheder”.

3

Som man kan konstatere, er en gennemgående tråd i særlig grad kunstnerprivatsamlingen som alternativ og udfordring til den traditionelle kunsthistorie som både fortælling og disciplin. Det lyder som et ekko gennem flere af artiklerne: Samlingerne genfortolker kunstens historie, der er en “afstandtagen til den kanoniserede ortodoksi”, “de byder på andre sammenstillinger og relationer imellem værkerne end dem, man normalt godtager i kunsthistorien”, de “må være i opposition til de velafbalancerede kunstinstitutioner, der har ansvar for offentlighedens dannelse og oplysning”, de kan være et ønske om “at undergrave en etableret diskurs”, de er en “korrektion” af kunsthistorien, de udfordrer kunsthistoriedisciplinen, den faglige konsensus og objektivitet osv.

Det er dog relevant at spørge, hvilken traditionel kunsthistorie der egentlig henvises til. Hvilke objektivitetskrav eksisterer hvor? Hvilken faglig konsensus står kunstnerens alternative fortællinger i modsætning til? Ud over at kunstnerens samlinger beskrives som eksempelvis idiosynkratiske, hvad består det alternative så i? Hvad er i det hele taget en velafbalanceret kunstinstitution? Disse og andre forhold præciseres nemlig ikke undervejs som ret meget andet end, ja, “det andet”, dvs. forestillingen om en “traditionel” kunsthistorie.

Eksempelvis kan modsætningen, helt bogstaveligt talt, næppe være “kunsthistorikeres traditionelle og klassisk funderede taksonomiske klassifikationssystemer”. Taksonomi betegner normalt videnskaben om organismernes klassifikation, men eksempelvis museers klassifikationssystemer har – ikke mindst i sammenligning med biblioteksområdet – historisk set været uhyre disparate og idiosynkratiske, eller som det lakonisk formuleres et sted i *The International Handbooks of Museum Studies* (2015): “When computerization first became affordable for museums, existing eccentric and specialized manual systems were converted to eccentric and specialized elec-

tronic systems.” Selv i en noget løsere forståelse, hvor det handler om kunstens -ismer og stilhistorier, kan der dog være store forskelle på klassifikationer og definitioner, når overfladen skrubes blot en lille smule af. Men uanset hvor konkret man vælger at tolke Tang Kristensens ordvalg, kan den samme historie om kunstens udvikling jo godt gentages uafhængig af mangel på fælles system og terminologi, men er den blevet det? Og i så fald hvordan?

I tilfældet “Thorvaldsen” bør det i hvert fald indvendes, at en udbredt “traditionel” fortælling om kunstens historie, som kunstnerens private samling kunne stå i opposition til, næppe eksisterede i begyndelsen af 1800-tallet. Eksempelvis var kunsthistoriedisiplinen ikke etableret, genren “kunsthistoriske oversigtsværker” blev først institueret i de tidlige 1840’ere med bøger af tyskerne Carl Schnaase (1798-1875) og Franz Kugler (1808-1858), og der var i det hele taget begrænset adgang til både reproduktioner og offentlige kunstsamlinger, som i øvrigt ikke var videre systematiske. Så sent som i 1893 efterlyste den danske kunsthistoriker Julius Lange (1838-1896) en systematisk ophængning af værker i det kommende Statens Museum for Kunst, der skulle vise “den kunsthistoriske Udvikling” med “Mestrene, Skolerne, Nationerne for sig”. I sin artikel om Thorvaldsens Museum har Karen Benedicte Busk-Jepsen, projektforsker ved Arkivet sammesteds, da også fokus et helt andet sted, nemlig på hvordan man ønskede at kontrollere offentlighedens opfattelse af kunstneren, så erotiske billeder forsvandt, og spor efter brug af andre værker blev nedtonet. Forfatteren pointerer også, at Thorvaldsen ikke samlede på få ting af en grund, men på mange ting af mange grunde. En af disse grunde berører Michael Thimann, professor i kunsthistorie ved Universitat Gottingen, nar han bl.a. havder, at kunstnerlegender havde en vasentlig betydning for Thorvaldsens valg af flere værker.

Men hvad sa med Willumsens og Jorns samlinger – er de ikke alternative fortallinger? Det ma siges at afhange af optikken. Willumsens tilskrivningsprojekt diskuteres indsigtsfuldt undervejs, og man kan let argumentere for, at den etablerede danske kunsthistorie anno 1947 var voldsomt negativ i vurderingen af kunstnerens Gamle

Samling. Omvendt havde den etablerede kunsthistorie dog kun i meget begrænset omfang urret i kritikken af Willumsens egne tilskrivninger, selvom han for sa vidt var aben for alternativer. At Willumsen i det hele taget havde et aktivt forhold til bade samlingen (bl.a. med overmalinger/restaurering) og et omfattende arkiv med diverse udklip og andet, er en anden fortalling, som pa forskellig vis belyses af Gregersen og Yannis Hadjinicolaou, *research fellow* ved New York University. Sidstnævnte med fokus pa kunstnerens El Greco-fascination og forstnævnte med bredere fokus pa hans brug og bearbejdelse af samling og arkiv.

Vedrørende Jorn beskriver kunstneren selv i forbindelse med en udstilling, *Ny international kunst*, pa Silkeborg Kunstmuseum i 1959 udstillingen som en ”provokation”, selvom han overlader det til “den enkelte skandinaviske kunstinteresserede” at finde ud af hvorfor. Kort inden har han dog peget pa, at de udstillede kunstnere for en stor del er velkendte i den internationale kunstillitteratur. Pa dette tidspunkt var fortallinger om international samtidskunst i det hele taget endnu begrænset pa de danske kunstmuseer, sa provokationen bestod maske mere i at udstille denne type kunst end at skabe et alternativ til den etablerede fortalling? Jorn var desuden aktiv med flere arkiv- og bogprojekter, der kunne bidrage til en bredere billedforstaelse end blot den, der handlede om samtidskunst. Men sporger man igen helt bogstaveligt til, hvilken indflydelse hans samling har haft som alternativ til den etablerede fortalling om kunstens historie (hvad den end dækker), bliver svaret taget.

Tang Kristensen havder eksempelvis, at Jorn og Richard Winther havde det tilfelles, “at de var serdeles bevidste om, hvordan kunstsamlinger og arkiver fungerer som en lov, der skaber diskursive vidensproduktioner og magt”. Det medforer bl.a., “at enhver ikke-anerkendt kunst, som tilfores et arkiv, hvori der ogsa indgar værker af allerede anerkendte kunstnere, er med til at opkvalificere den ikke anerkendte kunstner, hvorved sidstnævntes renomme kan sikres og bekreftes af eftertidens kunsthistorikere”. Hvilke renommeer der tankes pa, nævnes dog ikke. Som kritik af denne lovs stringens er det desuden

ikke vanskeligt at finde kunstnere i Jorns oprindelige samling, der i Danmark udelukkende er repræsenteret på Museum Jorn, og oftest kun med et enkelt eller ganske få værker. I betragtning af – som Tang Kristensen selv gør opmærksom på – at Jorns samling på omkring 5500 værker i dag er vokset til det firdobbelte, har der ellers været rig mulighed for at opfylde den nævnte lov som bidrag til en alternativ fortælling.

4

Flyttes optikken på de alternative fortællinger i en endnu mere kritisk retning, kan man måske hævde, at de pågældende privatsamlinger såvel som dele af antologiens diskussioner selv opretholder “traditionelle” diskurser om kunstens historie og disciplinen kunsthistorie. Betragter man eksempelvis forholdet mellem kvindelige og mandlige kunstnere i samlingerne, giver det måske sig selv, at Thorvaldsens, ligesom kunstmuseers historiske samlinger, indeholder en betydelig skævhed. Det gælder dog også Jorns samling, som på denne måde ikke er forskellig fra de “traditionelle” fortællinger om kunstens nyere historie. Vinds katalogoversigt indeholder i det hele taget ingen kvindelige kunstnere, og undervejs i artiklerne optræder ganske få kvindelige aktører; eksempelvis nævnes kunstnerparret Ellen og Adam Fischer (1889-1966 og 1888-1968) i forbifarten som samlere, men som eneste kvindelige kunstnersamler optræder kun forfatteren Gertrude Stein (1874-1946). Uden nærmere kommentarer nævner Tang Kristensen derudover i flere omgange rækker af mandlige kunstnere, mens der kun optræder få kvindelige kunstnere: Sonja Ferlov Mancoba (1911-1984), Jacqueline de Jong (f. 1939), Michele Bernstein (f. 1932) samt, i en note, Else Alfelt (1910-1974); Bernstein benævnes desuden ikke som forfatter, men som hustru til Guy Debord (1931-2004).

Det skal nævnes, at Kjærboe undervejs i en længere og interessant diskussion af omtalte Sir John Soanes samling karakteriserer John Soane som “udøvende mandlig kunstner og repræsentant for den øvre middelklasse”; til gengæld forbliver Eliza Soane (1760-1815) navnløs, selvom parret var gift gennem 21 år. Enkelte

andre kvinder nævnes, men må placeres i periferien, fordi Kjærboe og andre af antologiens forfattere, jf. den anden gennemgående hovedpointe om samlingen som udtryk for kunstnerisk praksis, på forskellige måder definerer kunstnerens private samling som mere eller mindre et portræt af kunstneren selv. Så er der begrænset plads til andre. Den manglende eller mangelfulde italesættelse af sådanne forhold er, som bekendt, velkendt i store dele af den “traditionelle” kunsthistorie.

Det handler dog ikke kun om køn og paritet. Både i ovennævnte artikel og antologien i øvrigt kigger man eksempelvis forgæves efter sydafrikanske Ernest Mancoba (1904-2002), der blev gift med Sonja i 1942, og som ellers er repræsenteret på ikke blot Museum Jorn, men også andre danske museer. Det er han i modsætning til eksempelvis den eksplicit homofobiske cubanske maler og forfatter Samuel Feijóo (1914-1992), som optræder ved navn i antologien, selvom han i en dansk sammenhæng, ifølge Kunstindeks Danmark, er en af dem, der kun er repræsenteret med værker på Museum Jorn.

Allerede i begyndelsen af 00'erne pegede grundlæggeren af tidsskriftet *Third Text*, Rasheed Araeen, på, hvordan Ernest Mancoba ligesom andre farvede og ikke-europæiske kunstnere, i hans optik af racistiske og etnocentriske grunde, var blevet udskrevet af den “traditionelle” fortælling om den moderne kunsts udvikling, i dette tilfælde historien om COBRA's grundlæggelse. Denne eksklusion råder antologien ikke bod på.

5

Det er på tide at spørge, om ovennævnte kritik er rimelig. Skal en sådan antologi indsætte Ernest Mancoba på en synlig plads eller adressere en markant kønsbalance? På grund af mange andre kvaliteter bør antologiens bidrag til den samlingshistoriske forskning i hvert fald ikke overskygges af denne kritik. Men netop et fokus på kunstneres private samlinger, der ses som udtryk for såvel kunstnerisk praksis som alternativ kunsthistoriefortælling, påkalder sig i denne anmelders optik opmærksomhed. Det skyldes ikke mindst, at tilgangen indskriver sig i det dominerende princip for kunsthistoriens vidensorganisering, nemlig kunstnernavnet.

Som få discipliner organiseres diskurser og praksisser omkring dette navn. Stort set alle kunstværker tilskrives så vidt muligt et kunstnernavn, alternativt dets skole eller værksted. Navnets vigtighed opretholdes gennem eksempelvis kunstnerbiografier og -film, ræsonnerede kataloger, separatudstillinger, reproduktioner, kritiker-, galleri-, samler- og connaisseurvirksomhed, auktioner m.m. En ændret tilskrivning kan stadig ændre et værks kunstneriske såvel som økonomiske værdi og tillige mis-kreditere bagmænd og -kvinder bag tidligere, nu forkerte tilskrivninger, ikke mindst hvis værket viser sig at være en forfalskning.

Kunstnernavnet er ikke et problem i sig selv. Lidt forenklet sagt er pointen blot, at diskurser og praksisser, der opretholder navnet, potentielt ansporer de eksempelvis ekskluderende mekanismer, der blandt andet kan ligge i et kunstmuseums indsamlingslogik; Tang Kristensens pointe om vidensproduktion og magt er bestemt ikke irrelevant. Hvis der således findes en ulige kønsbalance, som ikke italesættes løbende, kan denne manglende italesættelse medvirke til en fortsat "naturalisering" af diskursernes og praksissernes ekskluderende mekanismer, fx som en forståelse af en kunstners private samling som et portræt af samleren eller som blot "idiosynkratisk" uden kritisk hensyntagen til de relationer, samlingen er indgået i, og den måde, den italesættes på.

6

På Museum Jorn findes faktisk et lille værk, som binder flere af ovennævnte kritikpunkter sammen, selvom det rettelig skal nævnes, at det først blev givet som gave nogle år efter Jorns død. Det drejer sig om en akvarel fra 1945 af Elna Fønnesbech-Sandberg (1892-2004). Den forestiller i helfigur den rødhårede Fønnesbech-Sandberg stående ved siden af en sort mand i et blå jakkesæt og er betitlet "Elna Fønnesbech-Sandberg og hendes negerven". Titlen er afledt af en bagsidepåskrift af britiske Guy Atkins (1911-1988) fra slutningen af 1970'erne.

Selvom Fønnesbech-Sandbergs samleraktivitet, som i dag kan spores på Kunsten i Aalborg, vist nok kom før kunstnerkarrieren, er det værd at bemærke, at hun – i

flere omgange – var samler, bl.a. som Jorns mæcen. Hun var også kvinde og kunstner, og, ja, tilbage i midten af forrige århundrede var hun tilsyneladende tillige ven med en neger. I modsætning til Fønnesbech-Sandberg blev han dog ikke navngivet af Atkins, der med en samlet værkfortegnelse over Jorns malerier i flere bind er en af bidragerne til fortællingen om den moderne kunst. Selvom det sikkert ikke passer, kunne vennens fornavn godt være Ernest.

HANS DAM CHRISTENSEN
