
14

OM BETYDNINGEN AF KUNST- MUSEERNE SAMLINGER

Af
MORTEN KYNDRUP
BESTYRELSESMEDLEM,
NY CARLSBERGFONDET

Ny Carlsbergfondet har spillet en afgørende rolle i opbygningen af stort set alle danske kunstmuseers samlinger. Fondet støtter fortsat konsekvent samlingerne med donationer af væsentlige kunstværker, også selv om tiden synes at favorisere det ahistoriske, det spektakulære og de hurtige begivenheder.



Vi lever i en tid hvor kunstmuseernes samlinger kan se ud til at spille en svinende rolle. Det skyldes især at vi mere og mere åbenlyst lever i en begivenhedskultur. For at noget skal kunne være noget, skal det helst være en begivenhed: noget nyt, spektakulært, uset, noget der *sker*. Det vi én gang har set, gider vi ikke at se igen. Når mine studerende har læst en tekst af Immanuel Kant på første år, og de så året efter får en anden tekst af samme filosof, ja, så siger de belærende at "ham har vi haft". Den rene, permanente samlingsophængning på kunstmuseerne er derfor ikke nødvendigvis længere særlig tiltrækkende for publikum. Heller ikke selvom der eventuelt sker en nyophængning hvert femte år. Nej, det der skal til, er begivenheder, i vores tilfælde særudstillinger. Vi vil have åbninger, omtale, anmeldelser. Og hvem bekymrer sig om hvorvidt særudstillingerne så er samlingsbaserede? Det vigtige er deres begivenhedskarakter, ikke om begivenheden

finder sted i en kunsthall eller på et kunstmuseum. Samlingen som sådan ser med andre ord ud til at være under pres.

Det pres forstærkes af en anden, generel international tendens: forskydning af interessen fra "moderne" kunst (modern art) til "samtidskunst" (contemporary art). Det ser vi institutionelt illustreret bl.a. i museernes navne, der mere og mere går i retning af "contemporary art", og vi ser det i hele den vildtvoksende biennale-kultur der jo er mønstringer af samtidskunst. Lige her og nu, hvad sker der i hele verden? Der er en tendens til at vi afkobler historien og til gengæld binder hele kloden sammen i ét og samme tidsmæssige moment. En tilsvarende interesseforskydning sker i den internationale kunstteoretiske diskussion. Begrebet om "moderne kunst" kritiseres i dag netop for i sin kerne at være historisk, tænke historisk, gennem sin forestilling om nutiden som *ny*. "Contemporaneity" sætter heroverfor øjeblikket over historien ved at aflyse den moderne

Théodore Rousseau. *Le chêne de roche (Klippeegen)*, 1860. Ny Carlsberg Glyptotek. Doneret i 2018 af Ny Carlsbergfondet. Foto: Christie's Images Limite.

kunsts kontrakt med både fortid og fremtid i dens tanke om det nye nu. Teoretikere som Peter Osborne og Terry Smith er bannerførere i denne tænkning, og også herhjemme dyrkes den i de kunstvidenskabelige miljøer på universiteterne. Og i forlængelse heraf kan man spørge: hvorfor så samlinger? Endda historiske samlinger i en kunstverden der tilsyneladende er orienteret imod noget helt andet?

Kunstsamlingernes historiske rolle

Svaret på dette spørgsmål er at det er forkert stillet. Samlingen er ikke alene vigtig, den er vigtigere end nogensinde. Det er den fordi samlingernes rolle er dybt forankret i hele den måde hvorpå vores kunstbegreb og kunstverden er skruet sammen. Dette er altså ikke bare et spørgsmål om holdninger og tidens trends. Det er et spørgsmål om indsigt i hvordan tingene hænger sammen historisk og konceptuelt. Kort resumeret: Alle civilisationer har kendt til "kunst" i en eller anden forstand. Men med det vestlige Moderne sker der noget historisk nyt og hidtil uset: "Kunsten" selvstændiggøres. Før da var den integreret i samfundslivet på en anden måde. Her producerede kunstnere (som ikke var væsensforskellige fra håndværkere, de var bare dygtigere) deres arbejder som stillede opgaver. Opgaver for fyrster, for andre rigmænd, for kirken. Kunstens formål var at repræsentere, at vise eller at henvise til fx rigdom, magt, religion.

Men op igennem udviklingen af det Moderne og fuldt synligt i løbet af 1700-tallet opstår der en historisk ny adskillelse mellem kunstværkers produktion og deres tilegnelse. På den ene side begynder kunstnerne at producere til et anonymt marked. Kunstneren kender ikke længere sit publikum, sin modtager. Kunstneren må derfor forlade sig på sig selv - og på "kunsten". På den anden side dannes der i samme proces et publikum, dels sociologisk i form af et købedygtigt marked, dels konceptuelt/psykologisk som følelsen af også som individ at tilhøre et sådant "publikum" med æstetiske præferencer, med "smag". Publikumsdannelsen sker i øvrigt ikke kun i forhold til kunsten: Nu kan naturen blive til et *landskab*, endda til et "pittoresk" landskab, det vil sige et der ligner et billede af et landskab. Overordnet opstår her hele grundlaget for at vi kan opleve et kunstværk som henvendt til-mig/til-os.

Adskillelsen mellem produktion og tilegnelse indebærer og forudsættes af at der i samme bevægelse historisk dannes noget som *både* produktionen og receptionen af kunstværker kan forholde sig til som et koblingspunkt: nemlig "kunsten". Kunsten akkurat i ental, som såkaldt kollektivsingularis,

overbegreb, betegnelse for et særligt område med egne regler, det vi ofte sammenfatter under betegnelsen kunstens "autonomi". Det er "kunsten" der holder sammen på adskillelsen af produktion af og tilegnelse af kunst, på skellet mellem *poesis* og *aisthesis*. På den ene side producerer kunstneren "kunst" der tilhører kunsten, som er dét værket relaterer sig til og repræsenterer, det der giver det identitet. Og det er i øvrigt i denne proces at forestillingen om det kunstneriske geni opstår, herunder forestillingen om kunstneren der laver kunst - ikke for at leve, men på grund af en indre nødvendighed. Geniet og den ensomme, fattige kunstner er en del af historien om det anonyme marked. På den anden side har vi et publikum bestående af "jeg'er" der nu kan nærme sig kunstværkerne som noget der repræsenterer "kunsten" - og som derfor vedkommer netop mig. Kort sagt: Uden "kunsten", autonomien, findes hele denne forskel, denne mekanisme, ikke.

Men denne "kunst" kan ikke kun være immateriel, kun eksistere oppe i hovederne på os. Den må have et *sted*, en også fysisk inkarnation. Det får den i netop *kunstmuseet*. Kunstmuseet opstår historisk i samme proces (ligesom i øvrigt alle de andre institutioner i det moderne kunsts system). Og kunstmuseet er i hele sin genesis og virkemåde bygget på netop *kunst-samlingen*. Kunstmuseet/kunstsamlingen bliver en krumtap i det Modernes grundlæggende kunsts system. Man kan sige at kunstsamlingen bliver den materielle garant for kunsts systemets immaterielle autenticitet og dermed stabilitet. Det forhold er blevet sammenlignet med guldbeholdningernes rolle for hele pengesystemet. Pengesedler og mønter er jo i sig selv ingenting værd, det er relationen til den bagvedliggende "gulddindløselighed" der garanterer tilliden til deres værdi. På samme måde er "værdien" af de enkelte kunstværker og deres udveksling garanteret af *samlingens* eksistens. Det er derfor kunstmuseerne og deres samlinger historisk vokser frem her, i samme proces som kunsten i moderne forstand overhovedet bliver til. Og det er derfor, samlingerne konstitueres og virker som de gør.

Man kan pege på flere forskellige vigtige træk. For eksempel på det forhold at kunstmuseernes samlinger principielt er *irreversible*. Man kan altså indlemme kunstværker, men man kan ikke udskille kunstværker. Og man tager kunstværker ind som ikke - slet ikke - kunne være taget ind for hundrede eller to hundrede år siden. Så cykelhjul og døde heste bliver en del af samme samling som *Mona Lisa*, del af den samme "kunst". Samlingerne er altså både irreversible og alligevel underlagt historisk udvikling/forandring.



Der er en tendens til at vi afkobler historien og til gengæld binder hele kloden sammen i ét og samme tidsmæssige moment



Samlingens funktion

Samlingernes særlige funktion i kunstmuseerne er en vigtig baggrund for Ny Carlsbergfondets holdning til dem. Ofte sidestilles kunstmuseerne med de kulturhistoriske museer – herregud, det er vel alt sammen museer? Der har som bekendt sågar været en bølge af fusionsbestræbelser hvor man har slået de to museumstyper sammen i overordnede fælleskonstruktioner.

Men netop samlingernes funktion og status er faktisk meget forskellig. De kulturhistoriske museers samlinger har først og fremmest en kognitiv, historisk oplysende funktion. Hver genstand i samlingen henviser, refererer til noget andet – nemlig til en anden tid, en anden historisk virkelighed, med henblik på at skaffe, eller i museumssammenhængen, demonstrere, viden om den. Denne funktion er rettet ind i nutiden, og også i de kulturhistoriske museer er der krav om underholdning, oplevelse, begivenhed – men alt er i princippet her underlagt kriteriet om historisk indsigt. De kulturhistoriske museers samlinger er en slags videnslagre. De enkelte genstandes værdi fastsættes efter dét kriterium. Derfor kan man her frit diskutere eksempelvis dublettens status. Burde man kassere nogen af de tusinder af stort set ens flinteøkser der findes rundt omkring på de kulturhistoriske museer? Indlemmelse i et kulturhistorisk museums samling er grundlæggende *reversibel*, det vil sige at en genstand vurderes efter sin funktion, som repræsentant for det den nu henviser til. Finder man en bedre repræsentant, kan man i princippet udmærket skaffe sig af med de hidtidige.

Med kunstmuseernes samlinger forholder det sig anderledes. De har ganske vist også både en historisk og en aktuel funktion, men de har det på en anden måde. Deres historiske reference gælder historien om kunsten (og den kan selvfølgelig også fungere kulturhistorisk når kunstværker indgår i en kulturhistorisk sammenhæng, men det er en anden historie). I kunstmuseet er hver enkelt genstand (værk) en singularitet, som samtidig *også* i et nutidsperspektiv er en del af "kunsten". Den er noget vi kan møde, ikke (bare) som historisk dokumentation, men som et kunstværk der angår os, henvender sig til os hver især, her og nu, og med netop dette formål, at møde os og intet andet. Værket er i princippet sig selv og har kun kunsten som formål. Det er derfor inkorporering i et kunstmuseums samling er en irreversibel affære. Værket kan ikke tages ud igen – fortiden er en del af den levende nutid, en del af den "guldindløselighed" der også garanterer blandt andet samtidskunsten som værende kunst. "Kopier" i et kunstmuseums sammenhæng er kun et anliggende for politiet. Også dårlige værker, mid-



Henri Matisse. *Nymfe og faun*, ca. 1911. Statens Museum for Kunst. Doneret i 2018 af Augustinus Fonden og Ny Carlsbergfondet. Foto: SMK

“
**Kunstmuseernes erhvervelser til samlingen
 har højeste prioritet i vores arbejde, i de
 senere år også internationalt**
 ”



William Kentridge. *Black Box / Chambre Noire*, 2005. Louisiana Museum of Modern Art. Erhvervet i 2018 med støtte fra Ny Carlsbergfondet. Foto: Louisiana Museum of Modern Art

→
Danh Vo. *We the People* (detalje), 2011-16. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Erhvervet i 2018 med støtte fra Ny Carlsbergfondet. Foto: David Heald

delmådige værker, forarbejder, er dele af kunstens område, er alt sammen singulariteter og dermed en del af også kunstens nutid, af dette formål-i-sig-selv. Derfor giver det for eksempel mening for os i kunstmuseerne at udstille gammel og ny kunst sammen i dialogiske opstillinger, hvad vi har set mange spændende eksempler på.

Men hvad så i dag? Pengesedlerne er ikke længere guldindløselige selvom nationalbankerne stadig har guldbeholdninger. Og kunsten har jo udviklet sig henimod ikke bare at bestå af tilvirkede værker i form af objekter. Også en gestus, en readymade, et fravær eller et rent koncept kan være kunst i dag.

Man kan spørge: Er samlingerne så ikke blevet overflødige? Kan og skal man opbevare og konservere alt muligt gammelt og nyt skrammel, en gestus, en tavshed, et cykelhjul, tissekummer, døde telefoner, fundne objekter fra et cigaretskod til brugte kondomer? Svaret er at ja, det skal man da, og det gør man heldigvis også. Så ja, vi møder Duchamps *urinoirs* (pt. vistnok ni såkaldte replikker) rundt omkring på verdens førende kunstmuseer. Og vi tisser ikke i dem, vi anskuer dem som kunstværker.

Men vigtigst igen: Samlingerne, ikke mindst de historiske, er stadig selve mulighedsbetingelsen for at en Tino Sehgal i dag kan producere et værk, der ret beset slet ikke "findes" i nogen materiel forstand – og lade det fungere som en smuk gestus til glæde for den der møder det, lever det (for nu at nævne ny erhvervelsen til Kunsten i Aalborg, som Ny Carlsbergfondet har doneret i 2018). Det kan alt sammen kun ske fordi "kunsten" findes, kunstmuseet findes, samlingerne findes.

Ny Carlsbergfondets holdning

Alt dette er vigtigt at holde sig for øje når man arbejder med samlingerne, også i det daglige. De har en afgørende betydning, historisk, konceptuelt, kontekstuelt. Det er grundlaget for Ny Carlsbergfondets tilgang til kunstmuseernes samlinger.

Vi støtter og har historisk konsekvent støttet etablering og udvikling af kunstmuseernes samlinger. Enhver i den danske kunstverden vil vide at dette ikke er varm luft. Fondet har spillet en afgørende rolle i opbygningen af stort set alle danske kunstmuseers samlinger. Vi har frem for alt støttet erhvervelser, men vi går for eksempel også med

glæde ind i samlingskataloger. Til gengæld indebærer denne prioritering at vi kun undtagelsesvis går ind og støtter udstillingerne, begivenhederne. Også i nutiden har vi taget en række initiativer til understøttelse af netop samlingsernes betydning. Den nyligt etablerede database "Kilder til dansk kunsthistorie" er et sådant initiativ fra Ny Carlsbergfondet som naturligvis er historisk rettet, men som ikke mindst skal forstås som en understøttelse af historiens/samlingens bidrag til netop kunstens aktuelle kunnen og gøre. Også fondets initiativer inden for forskningsstøtte er skruet sammen så de prioriterer forskning i relation til museerne og deres samlinger.

Afslutning

Sådan er Ny Carlsbergfondets strategi også fremadrettet. Kunstmuseernes erhvervelser til samlingen har højeste prioritet i vores arbejde, i de senere år også internationalt. Vi giver kun sjældent afslag på ansøgning om erhvervelser fra kunstmuseer. Får vi ansøgninger fra et kunstmuseum om at få tilført samlingen et værk vi har købt, så prioriterer vi dette ønske, også selvom det pågældende eventuelt var indkøbt til en bestemt udsmykningsopgave i det offentlige rum. Indkøbte værker som vi anser for at være vigtige som del af en museumssamling, tager vi selv initiativ til at tilbyde relevante museer.

Alt i alt: Selvom det kan se sådan ud, er der ingen modsætning mellem det begivenhedsorientere-

rede i vores nutid og kunstsamlingernes status. Samlingerne er fortsat forudsætningen for at kunne skabe også begivenhederne, for eksempel i form af de store retrospektive udstillinger. Det er de selvfølgelig materielt fordi værkerne skal komme et sted fra. Men det er de ikke mindst immaterielt derved at den slags begivenheder skal hente deres grundlæggende næring og betydning i kunsten. Det vigtige er at forstå at dersom vi nedprioriterer samlingerne, begynder at forstå dem som en dødvægt, så saver vi den gren over vi selv sidder på: Kunsten. For også samtidskunstværkerne, biennalerne, begivenhederne, behøver Kunsten. Og Kunsten bliver til i samlingen.

Litteratur

Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité* (Paris: Minuit, 1989). • Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts", in *Renaissance Thought and the Arts*, Coll. Essays (Princeton: Princeton UP 1980). • Morten Kyndrup, *Den æstetiske relation. Sanseoplevelsen mellem kunst, videnskab og filosofi* (København: Gyldendal 2008). • Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: The Philosophy of Contemporary Art*. (London: Verso Books 2013). • Terry Smith, *What Is Contemporary Art?* (Chicago: University of Chicago Press 2009).

Artiklen er baseret på den tale med samme titel, som Morten Kyndrup holdt på Organisationen Danske Kunstmuseers (ODM) årsmøde i november 2018 i Vejle.

“
Samlingen er ikke alene vigtig, den er vigtigere end nogensinde. Det er den fordi samlingernes rolle er dybt forankret i hele den måde hvorpå vores kunstbegreb og kunstverden er skruet sammen
 ”

