



**CLAUS
CARSTENSENS
SAMLING**

**ESBJERG KUNSTMUSEUM
PRÆSENTERER**

BASTARD

**03. OKT 2015
17. JAN 2016**

Bastard – det kunstneriske blik

Inge Merete Kjeldgaard, museumsdirektør, mag.art.
Christiane Finsen, museumsinspektør, mag.art.

Baggrunden

Det er en gammel drøm, der er virkeliggjort for Esbjerg Kunstmuseum med udstillingsprojektet *Bastard*. Vi har længe ønsket at tage initiativ til en ny projektserie, der sætter fokus på kunstnerens blik. For os begyndte det for mange år siden, i 1998, med udstillingen *I modernismens labyrint*, hvor fire kunstnere fra hvert sit hjørne af en udstillingssal, med afsæt i et af deres egne arbejder, præsenterede værker fra museets samling i en labyrintisk udstillingsopbygning. Værker, som af kunsthistorikerne på museet var blevet henvist til en plads i de lukkede magasiner, kom nu frem i dagens lys i et forfriskende samspil med hinanden og med de nyeste tendenser inden for samtidskunsten. Gennem nye, overraskende værkkombinationer og en udtalt interesse for de værker, der var fravalgt til museets permanente udstilling, blev det således på en enkel og ligefrem måde visualiseret, at der var markant forskel på kunstnernes blik og det blik, vi ansatte kunsthistorikere havde på samlingen.

Siden da har flere andre projekter på forskellig vis taget udgangspunkt i samme problematik. Når en dansk kunstner for eksempel

inviterer en udenlandsk kollega til at omskabe udstillingssalene til et fælles statement i museets *Match*-serie¹, er det netop det blik, som kunstnerne hver især kaster på såvel kollegaens som sit eget værk, der bliver udgangspunktet for deres fælles arbejde på projektet. Og når vi beder en kunstner og en forsker om i fællesskab at kuratere en udstilling i vores serie *Kunst i kontekst*², er det ud fra en formodning om, at de vil kunne arrangere en ganske anderledes temaudstilling, end kunsthistorikere kan.

Det er således med baggrund i mange års erfaringer fra sådanne udstillinger og projekter, at dette nye udstillingskoncept bliver lanceret. Vi har bedt Claus Carstensen (f. 1957) indlede serien og præsentere værker og genstande fra sin omfattende samling side om side med såvel arbejder fra hans egen hånd som værker fra museets samling. Siden 1975 har han gradvist opbygget en samling sideløbende med sit eget kunstneriske arbejde. Den spænder vidt fra malerier og fotografier over kitsch og mere eller mindre indforståede udvekslinger mellem kunstnerkolleger og ham selv til memorabilia med helt personlige historier. Selv har han gennem de senere år

1 Esbjerg Kunstmuseum etablerede i 2001 et nyt udstillingskoncept, hvor museet fungerer som æstetisk eksperimentarium for kunstnere. I udstillingsserien *Match* beder vi en dansk kunstner invitere en udenlandsk kollega. Ideen er, at de i fællesskab skal omskabe museets særudstillingsområde til ét fælles værk. I processen fungerer de som gensidige kuratorer og arbejder sig hver især så meget ind på hinanden, at de kan få direkte indflydelse på hinandens værker.

2 *Kunst i kontekst* er titlen på et omfattende udstillings- og forskningsprojekt over flere år, fra 2007 til 2014, om kuratering og oplevelse af billedkunst i forskellige videnskabelige perspektiver. Med projektet undersøgte vi i fire delprojekter, hvordan publikum modtager kunst, når den bliver præsenteret med rod i forskellige videnskabelige områder, som billedkunsten har været nært forbundet med gennem kunsthistorien, og som vi alle har erfaringer med fra vores hverdagsliv. I løbet af projektet blev fire udstillinger kurateret af hver sin markante kuratorduo, bestående af en billedkunstner og en forsker med særlig stor ekspertise inden for det pågældende område.

præsenteret sin samling i 76 mindre konceptudstillinger i sit eget showroom under titlen *Shibboleth* og dermed allerede inden vores invitation etableret et reflekteret forhold til værkerne og genstandene som samling. Samtidig er han fortrolig med museets profil og samling, idet han tidligere har arbejdet sammen med os i både et *Match*-projekt og en udstilling i *Kunst i kontekst*-rækken.³

Men *Bastard* er hverken resultatet af *Shibboleth*-udstillingerne eller kunstmuseets tidligere projekter. De ligger udelukkende som klangbund under dette nye koncept. *Bastard* er snarere en metaudstilling, hvor vi i udgangspunktet har stillet os en række spørgsmål: Hvad siger en kunstners samling om ham som kunstner? Hvilken sammenhæng er der mellem samlingen og hans egen kunstneriske praksis? Hvilken betydning får kunstnerens blik for den samlede udstilling? Kan kunstnerens blik på andre kunstnere give et nyt blik på kunstneren selv? Hvordan adskiller en kunstners valg sig fra et kunstmuseums? Og hvad betyder det personlige indblik i kunstnerens valg for beskuerens oplevelse?

Indsamling er en almenmenneskelig aktivitet, der til alle tider synes at have haft en iboende fascinationskraft, og gennem historien har kunstnere indsamlet forskellige værker og objekter af både private og professionelle årsager. Private samlinger har da også i mange tilfælde dannet grundlag for både offentlige museers samlinger og midlertidige særudstillinger, der har haft stor offentlig bevågenhed. Men drivkraften bag kunstner-samlerens måde at indsamle på, det blik, som ligger bag, og samlingens sammenhæng med en egen kunstnerisk praksis er langt fra afdækket. Udstillingen *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, arrangeret af Barbican Art Gallery i London i 2015, er et aktuelt eksempel på et projekt, som intenderer at undersøge den betydning, kunstneres samlinger har haft for deres egen værkproduktion, ved at præsentere 14 kunstneres meget forskellige og meget omfattende samlinger. Som kurator Lydia Yee skriver i udstillingskataloget, overskrider eller overser kunstnere bevidst de konventionelle parametre for indsamling. Faktisk fungerer deres samlinger ofte som en direkte udvidelse af kunstproduktionen og dermed ikke alene som inspirationskilde, men også som

materiale, der approprieres og omsættes direkte i deres egen kunstneriske praksis.⁴

Projektet på Esbjerg Kunstmuseum er på én gang mere begrænset og mere omfattende end Barbicans. Vi har fra ideen opstod valgt udelukkende at fokusere på én kunstner, men vil til gengæld arrangere flere udstillinger og på den måde alligevel involvere flere kunstnere. Samtidig har vi som museum udvidet projektet til også at omfatte forholdet mellem institutionens blik og kunstnerens.

I udstillingen bliver Carstensen's samling og hans *Shibboleth*'er således ikke samlet, men snarere perspektiveret, ligesom museets egen samling også bringes i spil på en radikalt anderledes måde, end vi selv ville kunne gøre. For Claus Carstensen inddeler og rubricerer sin samling efter et helt personligt system, der adskiller sig markant fra de kategorier, som et kunstmuseum og kunstvidenskaben normalt anvender såsom ismer eller genrer. I modsætning hertil benytter Carstensen sit eget tematiske system, som indeholder kategorier, der går på tværs af de fagligt vedtagne normer. I *Bastard* præsenteres vi for 13 tematiske inddelinger, som er udvalgt blandt de 76 mindre *Shibboleth*-udstillinger. Alle temaer har således bibeholdt den overskrift, som Carstensen gav dem i forbindelse med sine oprindelige præsentationer, eksempelvis *Intime banaliteter*, *Malen ist Revolution!*, *Meditations on the Letter Z* og *Weird Abstracts and Evil Eyes*. I udstillingen på Esbjerg Kunstmuseum blev de 13 tema-installationer installeret på skiftevis hvide, gule og sorte baggrunde, der skabte et vekslende rumligt flow gennem salene. På den måde var det også Carstensen's egne signaturfarver, der fungerede som udstillingens inddelingsprincip.

Inden udstillingen åbnede, satte vi Claus Carstensen og lektor i kunsthistorie ved Københavns Universitet, ph.d. Rune Gade, stævne i Carstensen's atelier. Ved at bringe Gades ekspertise inden for kunstteori, kuratering, udstillingsanalyse og museologi ind i et uformelt samtaleforum med kunstneren selv var det vores intention at kontekstualisere Carstensen's indsamlingspraksis og søge mulige svar på alle de spørgsmål, vi har rejst med *Bastard*-projektet. Som i selve udstillingen er baggrunden for og metoden bag nærvæ-

- ▶ Installationsfoto, 'Men are Cows'
- ◀ Installationsfoto, 'Intime banaliteter' (på gul baggrund 'Terminsbilleder 1')

3 Til *Match* 2003 valgte museet Claus Carstensen, der inviterede sin tyske kunstnerkollega Peter Zimmermann. Sammen realiserede de udstillingsprojektet *x-pollination [hængning og høring]*. Og i projektserien *Kunst i kontekst* kuraterede Claus Carstensen sammen med professor i semiotik Per Aage Brandt i 2008 udstillingen *The Map is not the Territory*, der bragte billedkunsten i forbindelse med sprog og tænkning.

4 Lydia Yee, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, 2015, s. 15.



ne i de foregående kapitler at perspektivere Carstensen's praksis og nå frem til et bud på, hvordan kunstnerens blik kan virke inden for museets mure og bidrage til at udvikle udstillingen som medium. For hvor blikket, 'le regard', 'the gaze', er blevet behandlet både kønsmæssigt og socialt, kulturelt og epokalt inden for såvel de visuelle fag som filosofien og psykologien, er det kunstneriske blik, som det bliver udfoldet i dette projekt, både et ret uudforsket område og et område, kunstinstitutionen med fordel kan lade sig inspirere af.

Samlingen

Claus Carstensen har aldrig betragtet sig selv som samler. I hvert fald ikke indtil for få år siden.⁵ Da vi sammen med Rune Gade mødes i Carstensen's atelier, lægger han da også ud med at understrege, at hans samling ikke er opbygget bevidst fra begyndelsen. Han fortæller om dengang i 1975, hvor han som gymnasieelev besøgte billedkunstneren Harald W. Lauesen (1913-1989), der oprindeligt var elev på Bauhausskolen, men måtte flygte under nazismen. Under besøget forærede Lauesen Carstensen en akvatinte, som straks blev hængt op hjemme på værelset. Det var ifølge Carstensen sådan, det begyndte.

Når samlinger opstår blandt kunstnere, opstår de netop ofte, fordi tingene kommer til dem. Carstensen beskriver selv forholdet som en art Potlatch-figur⁶ – ikke som noget, han oprindeligt selv har valgt, men som noget, han har fået – gavegivningen som en symbolsk udveksling. Som han fremfører, modtager han altid værkerne i den ånd, de er givet, og sådan kommer de ind i hans samling. Carstensen beskriver det som en slags selvpålagt eksercits, hvor samlingen fra at være ingenting bliver til noget, ved at man værdsætter det, man får.



rende tekst således dialogen, der tager sit afsæt i ideer om, hvad det vil sige at samle, og i videnskabsteorier om blikket. Pointerne og overvejelserne i tekstens første fire afsnit *Samlingen*, *Blikket*, *Kroppen* og *Affektionen* tager udgangspunkt i samtalen med Carstensen og Gade, som reflekteres i teoretiske diskurser om emnerne. I det femte og sidste afsnit, *Perspektivet*, søger vi ud fra analyser-

I virkeligheden var det først, da Carstensen skulle indrette sit nuværende atelier, at han for alvor fik øjnene op for omfanget af den samling, han har. I forbindelse med flytningen blev alt hentet frem, sorteret og sat på plads. Denne proces gav samlingen en helt ny status og ændrede radikalt Carstensen's syn på den. Han begyndte nu at få blik for de ting, som

⁵ Claus Carstensen, "Mnemosyne", in: Thomas Hvid Kromann (red.) et al., *Danske Kunstnerbøger*, 2013.

⁶ Potlatch betegner en gavefest hos indianerstammer i Nordamerika. En del af ritualet omfatter udveksling af kostbare gaver.

virkelig havde inspireret ham, og parrede til sidst værkerne fra samlingen med sine egne værker. På den måde endte det – med Carstensen sine egne ord – med den ”kuratoriske eksorcisme”, som udstillingsrækken *Shibboleth* og efterfølgende udstillingen *Bastard* på Esbjerg Kunstmuseum er udtryk for. Som han siger, var det også sådan, han for alvor opdagede sit kuratoriske gen.

Hvor Carstensen får øjnene op for sin samling som samling, da han pakker værker og genstande ud i sit nye atelier, genopdager Walter Benjamin i forbindelse med udpakningen af sit bibliotek også sin samling. I sit essay om det at samle *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* fra 1931 beskriver han samlerens passion som grænsende til tilstande af kaos i erindringen. For hvad andet er samlingen, skriver han, end en mental forstyrrelse, som vanen har tilpasset sig i en sådan grad, at den fremstår som orden? Derfor vil en samlers liv altid indeholde spændingen mellem polerne orden og uorden.⁷ Han beskriver glæden ved selve udpakningsakten og alle de minder, som vrimler frem, når han står med de enkelte bøger i hænderne. I løbet af udpakningen fyldes han af billeder og erindringer fra såvel byer og forfatterhjem som sit eget barndomsværelse. For den sande samler er selve ejerskabet den mest intime relation, man kan have til objekter. Ikke således at de bliver vakt til live i ham, som Benjamin skriver; det er tværtimod ham, som lever i dem.⁸

I tråd med denne opfattelse oplever Carstensen også en osmose mellem sin samling og sin egen værkproduktion. Nu, hvor han for alvor er blevet klar over, at der er tale om en samling, er han også tvunget til at reflektere over dens struktur og dens taksonomier. Men – som han understreger – må han nødvendigvis også reflektere den i forhold til det punkt, hvor han står og laver sine egne værker. Som også ph.d. og Claus Carstensen-kender Anne Gregersen påpeger i sin artikel *Om kunstner-kunstsamlinger, et excessivt kulturarkiv og fastholdelsen af fortiden*, sker der det, at ”efterhånden som samlingen bygges op, væves dens dele sammen i et semantisk tæppe, som ofte også indeholder tråde fra samlerens eget liv.”⁹

For det at have noget stående påvirker én – ellers var man ikke blevet opmærksom på det og havde ikke købt eller fået det, hævder Carstensen. Og det blik, der gør, at man får øje på sammenhænge, bliver mere og mere udviklet. Indtil begyndelsen af firserne havde han haft tendens til at fornægte det, der var gået forud. Men bl.a. inspireret af Poul Behrendts roman *Bissen og dullen* og dens påpejning af, hvordan 1968-bevægelsen er rundet af halvtredserne, begyndte Carstensen også at se firserne som et resultat af den mentale formering i sidste halvdel af halvfjerdserne. Det ville derfor være nærliggende at tro, at Carstensen udtalte interesse for halvfjerdserne er opstået nu, hvor han er begyndt at mime en mere institutionaliseret samler og erhverve ting, som kan komplettere hans samling på forskellig vis. Men interessen har ifølge Carstensen været der hele tiden. Mange af de værker, han har af kunstnere fra Eks-skolen, er netop fra halvfjerdserne. Deres plads i samlingen er imidlertid blevet mere reflekteret.

Med denne erkendelse følger også en ikke uvæsentlig refleksion over forskellige måder at samle på. Hvor museet og professionelle samlere *erhverver* kunst, *udveksler* Carstensen og andre kunstner-samlere kunst. Og en sådan udveksling kan påvirke kunstneren meget direkte på et personligt niveau.¹⁰ Carstensen anfører selv, at vekselvirkningen mellem hans egen kunstproduktion og hans samling er så intens, at han har svært ved at se den på afstand. I forhold til sin egen praksis oplever han ligefrem, at afstanden mellem at se en sammenhæng og at reflektere over den er så kort, at han ofte først retrospektivt har fået blik for den røde tråd. Det forhold eksemplificerer han ved at henvise til den tyske kunstner og musiker K.R.H. Sonderborg (1923–2008), der ligesom Carstensen stammer fra Sønderborg. I modsætning til Emil Nolde (1867–1956) og Franciska Clausen (1899–1986), som han altid har vedkendt sig som rollemodeller i det sønderjyske, blev Sonderborg i en lang periode fornægtet af ham. Der var tale om en form for utilsigtet fadermord, båret af et ubevidst oprør mod Sonderborgs stærke territorialisering af hjemstavnen, som det bl.a. kommer til udtryk

7 Walter Benjamin, ”Unpacking My Library. A Talk about Book Collection”, in: Walter Benjamin (Hannah Arendt red.), *Illuminations*, 1969, s. 60.

8 Ibid., s. 66–67.

9 Anne Gregersen, ”Om kunstner-kunstsamlinger, et excessivt kulturarkiv og fastholdelsen af fortiden”, in: Claus Carstensen (red.), *Shibboleth*, 2017, s. 5.

10 Under samtalen i Carstensen's atelier blev denne pointe vedrørende forskellige måder at samle på formuleret af Rune Gade.

i kollegaens tillagte navn. Men i dag vedken-der han sig en påvirkning fra Sonderborg, som han igen fik øjnene op for, da han i begyndelsen af halvfemserne var begyndt at male en serie sorte monokromer. Monokromerne var en reaktion på firsermaleriets "frådende signifiant-ridt", som Carstensen har kaldt det. Og i denne med hans egne ord "maleriske eksorcisme" var Sonderborg og Carstensen morbror, maleren Alfred Friis (1938-2016), nogle af de kunstneriske referencepunkter. Ligesom han havde fornægtet Sonderborg, havde han også haft sine opgør med morbroren. Men nu jazzede de i bogstaveligste forstand fælles værker frem, og den proces førte ham for alvor videre.

På trods af at Carstensen altid har haft det svært med realismebegrebet, blev han også meget optaget af kunstneren og kunstsamleren Herbert Volkmanns (1954-2014) særlige form for påtrængende og næsten brutale realisme. Derfor erhvervede han for nogle år siden et af hans malerier til sin samling. For efter at Carstensen var begyndt at betragte sin samling som en samling, var der huller, som skulle fyldes ud. Nu havde han defineret bestemte, subjektive taksonomier, og dermed fik realiserings- og redigeringsprocessen stor betydning.

På samme måde som Volkmann var optaget af punkens vrængende og anarkistiske attitude, er Carstensen også en kunstner, der er rundet af halvfjerdsernes punk- og DIY-scene. Claus Carstensen er ikke kun billedkunstner, men også lyriker. Han er intellektuel, skønlitterært belæst og meget optaget af musik. Hans værker rummer en tydelig synæstesi, og hans maleri er i høj grad musik.¹¹ Hvor der i tresserne ikke havde været en udtalt udveksling mellem kunstarterne, opstod der i slutningen af halvfjerdserne og begyndelsen af firserne en fælles scene for billedkunst, musik og lyrik. Derfor rejste spørgsmålet om det synæstetiske sig slet ikke dengang, men var ifølge Carstensen bare en måde at gøre tingene på. DIY var båret af ideen om, at alle kunne være med inden for visse grænser. Det var "for hvem som helst, men ikke for alle og

enhver", som Carstensen udtrykker det med et citat af forfatteren Jørgen Gustava Brandt (1929-2006). Grænserne var og er stadig flydende. Og nu er der for eksempel lige så meget tale om en kunstnerisk proces, når Carstensen kuraterer, som når han skaber de billeder, der indgår i andres kurateringsprocesser.

I Claus Carstensen's praksis er der altså intet problem forbundet med at bevæge sig mellem de forskellige kunstarter, at nedbryde skellet mellem det finkulturelle og 'hvem som helst' eller at opbygge en samling med såvel lødige kunstværker som kitsch og memorabilia. Men er der også tale om en kunstnerisk aktivitet, når en billedkunstner samler?

Det mener bl.a. den britiske maler Howard Hodgkin (f. 1932), som var en af deltagerne på Barbican-udstillingen. For ham er selve samler-impulsen på sin vis også en måde at skabe sin egen kunst på, og derfor kan en samling ifølge ham i sidste ende sidestilles med et kunstværk.¹² Også Walter Benjamin beskriver det at samle som et kreativt projekt, der transformerer samlerens emotionelle investering i objekterne til en produktiv aktivitet.¹³ Et lignende argument udfoldes i kurator og arkitekturteoretiker Giorgos Tzirtzilakis' behandling af den græske kunstner Nikos Alexioux (1960-2011) samling. Også han betragter det at samle som en produktiv aktivitet i sin egen ret – som selve indbegrebet af kunstnerens arbejde. Samlingen er således Alexioux' oeuvre, som han skriver.¹⁴ Den er samtidig så integreret i hans bolig og indretning, at den er en del af hans levede liv overhovedet. I sin artikel om kunstneren som samler beskriver Tzirtzilakis, hvordan Alexiou omgiver sig med sin samling, og hvorledes han i sine dunkle og tætpakkede lejligheder ophober og klassificerer ikke alene kunstværker, men også bøger, forskellige genstande, kopier og prints, der dækker vægge, lofter og dele af gulvet, som tog de del i en vedvarende samtale og udveksling med hinanden. Som besøgende gribes man af en kunstnerisk solidaritet og følelsen af at blive indhyllet i en 'persona-

11 Det var ud fra Rune Gades udtrykte interesse for, hvordan de forskellige kunstarter har influeret Carstensen's sprog, at spørgsmålet om det synæstetiske blev italesat i løbet af vores dialog med kunstneren i hans atelier.
12 Howard Hodgkin, "On Collecting Indian Paintings", in: Lydia Yee, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, 2015, s. 107.
13 Galia og Pil Kollektiv, "Archiving the Future: Unpacking Benjamin's Collection", in: Coelacanth Journal, 2008, (<http://www.kollektiv.co.uk/Benjamin%20Collecting.html>, 18. august 2015) (upagineret) og Walter Benjamin, "Unpacking My Library. A Talk about Book Collection", in: Walter Benjamin (Hannah Arendt red.), *Illuminations*, 1969, s. 61.
14 Giorgos Tzirtzilakis, "A Visit. The artist as Collector", www.bazeostower.gr/eng/tzirtzilakis.pdf, u.å., (upagineret).

liseret tåge' af mystik og indviklede betydningsslag.¹⁵ Selv om der ikke umiddelbart kan sættes lighedstegn mellem Nikos Alexiou og Claus Carstensen, kan man alligevel drage en række paralleller. For Carstensen har nærmest også skabt en form for andet hjem med sin samling – et sted, der både omfatter magasin, atelier, bibliotek, opholdsrum og showroom, hvor *Shibboleth*-udstillingerne blev vist. Der er således tale om langt mere end blot et kunstnerværksted. Carstensen har snarere skabt et helt univers, hvor alle aspekter af hans virke integreres, forhandles, præsenteres og diskuteres.

Claus Carstensens heterogene praksis kan således genkendes i både Hodgkins, Benjamins og Tzirtzilakis' udlægninger. Hans enorme samling af værker og objekter, der transcenderer traditionelle kategorier og skel mellem såvel de forskellige kunstarter som mellem fin- og lavkultur, udgør alligevel et hele, der er underlagt en egen taksonomi. Samlingen er komponeret af internt forbundne enheder og rummer samtidig et stort betydningsoverskud i lighed med et vedkommende kunstværk. Men for Carstensen fører det videre, så det for ham ikke alene er skellet mellem værkproduktion og indsamling, der udviskes, men også skellet mellem værkproduktion og kuratering. For hans kurateringspraksis ækvivalerer de ovenfor nævnte opfattelser af samlingen, idet indsamlingen som æstetisk aktivitet udvides til også at omfatte selve præsentationen af både egen samling og i det aktuelle tilfælde også Esbjerg Kunstmuseums. Således udgør hver *Shibboleth* og den samlede installation i *Bastard* et værk i sig selv, en slags rumlige billeder med de samme lag af merbetydninger, interne henvisninger og personlige associationer, som konstituerer såvel summen af enkeltdelene i Carstensens samling som værkerne i hans eget oeuvre.

Blikket

Claus Carstensen beskriver selv sin ubesværede måde at bevæge sig mellem kunst, digtning, kuratering og indsamling som ikke helt uproblematisk. Han ser sin egen samling og den praksis, der ligger bag, som en modkonstruktion til den etablerede kunsthistorie – en form for 'kontaminering'. Men dette gælder ikke alene hans egen samling. For når han bringer dele af den ind i museumsinsti-

tutionen, finder der i den forbindelse også en slags kontaminering sted af både museets samling og de institutionelt etablerede grænsedragninger, og det er deri, han ser, at problemet i forhold til institutionen kan opstå. Samtidig trænger det blik, der har formet Carstensens egen samling, ind i institutionen på en meget direkte måde. Da han i arbejdet med udstillingen valgte de værker fra museets samling, som han ønskede at perspektivere og supplere de udvalgte *Shibboleth*-præsentationer med, viste det sig, at han kun havde valgt ganske få udstillede værker akkurat som de kunstnere, der deltog i den indledningsvis omtalte udstilling på Esbjerg Kunstmuseum, *I modernismens labyrint*. Langt den overvejende del af de valgte værker befandt sig i magasinerne og har ikke været udstillet i mange år.

En mulig forklaring på dette forhold kan findes i forskellen på kunsthistorikerens og kunstnerens blik. For der er i høj grad tale om forskellige ortodoksier. Som kunsthistoriker er man bundet af såvel de videnskabeligt vedtagne taksonomier som af institutionens historie og samlingsprofil og dermed også af tradition og kontinuitet. Som kunstner er man mere frit stillet, og denne uafhængighed skaber en forskel i sig selv. For Claus Carstensen er der heller ingen tvivl om, at det er et spørgsmål om forskellige taksonomier. Når museet skal forny sig, sker det inden for et allerede eksisterende rammeværk. Så selv om institutionen forsøger at gøre noget nyt, er det ifølge ham alligevel de samme billeder, der kommer ud af det. I modsætning hertil ligger det i kunstnerens natur hele tiden at rejse spørgsmål, hvilket der ofte kommer noget radikalt nyt ud af. Men for ham er dannelse og historie og dermed den officielle kunsthistoriske kanon samtidig en nødvendig ballast. Uden den ville der ikke være en bevidsthed om alt det, der så at sige bliver valgt fra. Mange kunstmuseer har eksperimenteret med nye udstillingsformater og åbnet udstillingerne for ikke-æstetiske objekter. Men når en stor museal institution eksperimenterer med fx epokale sammenblandinger i sin måde at præsentere sin samling på, er det brud, der sker, stadig forankret i forestillingen om det epokale. For ethvert brud forudsætter en bevidsthed om det, der brydes med. Man er således oppe mod en tung arv med en epokal logik, en udviklingshistorik, en påvirkningshistorie og forskellige skoledannelser.

- Installationsfoto, 'Point Culminant (Cézanne), Point of Interest (Thom), Punctum' met hos Barthes. Deflorationer findes

¹⁵ Ibid., (upagineret).



Og således skaber den institutionelle arv grænser for, hvad man kan tillade sig inden for institutionens rammer – og det bliver især tydeligt i forhold til museernes indsamlingsmuligheder.¹⁶

Men ifølge Claus Carstensen kommer der ikke noget egentlig nyt ud af bare at forsøge at vende op og ned på en kanon. Det interessante sker først, når man helt punkterer den. Hans samling rummer både kunstværker, valgplakater, loppetorvsmalerier og børnetegninger. Alt ækvivaleres – også i nærværende udgivelse, hvor alle genstande er reproduceret i samme størrelse. Et traditionelt hierarki er således fraværende, men det er ikke ensbetydende med, at der ikke er et system. Dette system adskiller sig bare markant fra mange kunsthistorikeres måde at arbejde på. Og ifølge Carstensen var det for eksempel også en sådan traditionel kunsthistorisk tilgang, som Acéphale-gruppen (grundlagt 1936) omkring surrealisterne og Georges Bataille (1897-1962) gjorde radikalt op med i *Le Da Costa Encyclopédique* (1947-1948). Med denne udgivelse forsøgte de nemlig at tænke

encyklopædien på en helt ny måde ved at omkalfatre såvel individuelle som sociale konventioner for, hvordan vi forstår og kategoriserer vores omverden.

Når Claus Carstensen kun udvalgte ganske få signaturværker fra Esbjerg Kunstmuseums samling til udstillingen *Bastard*, skyldes det efter hans eget udsagn, at netop ideen om det uhierarkiske tilsyneladende er implementeret i hans måde at se på – i hans blik. Måske er der tale om en måde at se på, der er usædvanlig tæt på selve synssansen, og som for alvor demonstrerer forskellen mellem Carstensen og institutionens blik. For anskuer man synssansen som kulturelt betinget, vil institutionaliseringer af enhver art ifølge Carstensen generelt øge "the split between the eye and the gaze". Her citerer han Jacques Lacan, som behandler forholdet mellem øjet og blikket i værket *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Lacan argumenterer for, at det, vi ser – de former, som øjet registrerer – ikke alene er styret af betragterens øje, men også af hans forventninger og hans tilstedeværelse. "Jeg ser kun fra ét punkt, men af erfaring ved jeg, at jeg bliver betragtet fra alle sider," skriver han.¹⁷ Forestillingen om at blive betragtet fra alle sider fordrer, at blikket eksisterer forud for selve synsøjeblikket og dermed, at det seende subjekt indgår i en aktiv relation med sine omgivelser, hvor han selv er objekt for andre blikke. Og det er netop blikkets præ-eksistens, der konstituerer den spaltning, som Carstensen også refererer til. Selvom øjet, 'the eye', og blikket, 'the gaze', er del af samme subjekt og to sider af samme fænomen, er konsekvensen af Lacans argument en adskillelse af de to, hvor øjet alene fungerer som en opsamler af sanseinformation, mens blikket omgiver os og gør os til væsner, der også selv betragtes.¹⁸

I Norman Brysons læsning af Lacan resulterer dette forhold bl.a. i en forskydning af synsoplevelsen. For at individer kollektivt kan orkestrere og koordinere deres visuelle oplevelse, må den oplevelse, som er bundet til nethinden, nødvendigvis underlægges en socialt vedtaget forståelse af verden.¹⁹ Synet socialiseres med andre ord, hvorefter afvigelse-

16 Denne præcise skelnen blev under ateliersamtalen fremført af Rune Gade, der argumenterede for, hvordan forskellen på kunsthistorikerens og kunstnerens blik ikke kun beror på forskellige former for sensibiliteter, men netop i høj grad på divergerende institutionelle ortodoksier.

17 Jacques Lacan, "The Split Between the Eye and the Gaze", in: Jacques Lacan (Jacques-Alain Miller red.), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1998, s. 72 (vores oversættelse).

18 Ibid., s. 73-75.

19 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", in: Hal Foster (red.), *Vision and Visuality*, 1988, s. 91.

ser fra den sociale konstruktion af den synlige virkelighed nemt kan opdages, lokaliseres og benævnes – som netop afvigende.²⁰

Det, vi ser, er således i høj grad formet forud for selve synsøjeblikket, samtidig med at det er farvet af vores personlige erfaringer og omgang med verden i specifikke kontekster. Derfor kunne man hævde, at det er hjernen og ikke øjet, der er organet, hvor den visuelle perception i virkeligheden foregår. Claus Carstensen eksemplificerer selv dette forhold ved at citere et tysk mundheld: "når eleverne begynder i skolen er de 'aufgeweckt' (vakte), og når de forlader den igen, er de 'eingeweckt' (slyttet ind)." Og det ser han som en problematik, der ligger i al undervisning og bevidsthedsdannelse. Man kan ikke undervise uden at have et system eller en taksonomi.

Kunstnerne, teoretikerne og kuratorerne Pil og Galia Kollektiv, der også inden for deres praksis overskrider gængse grænsedragninger og faglige skel, henviser i forbindelse med deres distinktion mellem institution og kunstner i essayet *Archiving the Future: Unpacking Benjamin's Collection* bl.a. til Michel Foucault. Han beskriver museet som et udtryk for ideen om en form for generelt arkiv, en akkumulering af alting, båret af ønsket om på ét sted at kunne omslutte alle epoker og former. Der er således tale om et sted, som i sig selv transcenderer tiden – et projekt, der organiserer en bestandig og uendelig akkumulation af tid i en uforanderlig kontekst.²¹ Over for denne udlægning af den bagvedliggende struktur i museumsinstitutionens indsamlingspraksis placerer Kollektiv Walter Benjamins samler som en historisk materialist, der i modsætning til museet intet ønske har om at sætte sig selv eller den vidensophobning, hans samling er udtryk for, uden for tiden. For ham er historien en konstruktion, der ikke kan lokaliseres i en diffus, uforanderlig tidslighed. Den konstitueres i stedet i en specifik epoke, i et specifikt liv, i et specifikt værk.²² Derfor fremhæver Benjamin også, hvor væsentligt det er at have viden om den indsamlede genstands historie og tidligere ejer. For selve fænomenet at samle mister sin mening, når

samlingen mister sin ejer. Og følgelig, hævder han, er erhvervelsen af en gammel bog for en sand samler at ligne med dens genfødsel.²³

Claus Carstensen's samling udgør sammen med det blik, han i forbindelse med vores projekt har kastet på museets samling, på samme måde en modpol til den etablerede museale logik og til den strømlinethed og autonomi, som normalt præger institutionens indsamling og kuratering. Kollektivs sammenstilling af Foucault og Benjamin, der udlægger forskellen mellem museum og samler som værende forankret i evighed kontra faktuel tid, synes at underbygge dette forhold. Carstensen er således indbegrebet af en i Benjaminsk forstand arketypisk kunstner-samler og hans samling følgelig et "specifikt, unikt arrangement af objekter, der er mærket af deres individuelle vej i historien, og som på en eller anden måde er undsluppet den banalitet, som ligger i akkumulationen af døde øjeblikke".²⁴

Den konstitutive forskel mellem samleren og museet, mellem det uhierarkiske blik og den kunsthistoriske kanon, og mellem det private showroom og den offentlige institution afspejles også i de titler, der er valgt til de to forskellige præsentationer af Carstensen's samling. Mens Carstensen lancerede sin organisering af samlingen i 76 konceptudstillinger under overskriften *Shibboleth*, bærer samlingens præsentation i museumsinstitutionen titlen *Bastard*. Ordet *Shibboleth* er det hebræiske ord for 'aks', der er vanskeligt at udtale for enhver, som ikke behersker sproget, og derfor synonymt med 'feltråb' eller 'løsen'.²⁵ Symbolsk fungerede det i Carstensen's koncept-præsentationer som en form for adgangsgivende kodeord til hans private showroom, hvor udstillingerne kunne besigtiges "by appointment only". I modsætning hertil er museet som offentligt sted åbent for alle. Her kræves intet hemmeligt løsen for at blive lukket ind. Samtidig er Carstensen's samling en bastard i museal sammenhæng, en i institutionelt perspektiv ukurant, irregulær størrelse, en 'uren' hybrid, som falder uden for gængse kategorier og dermed anfægter de faglige normer.

► Esbjerg Kunstmuseum

20 Ibid., s. 91-92

21 Galia og Pil Kollektiv, "Archiving the Future: Unpacking Benjamin's Collection", in: Coelacanth Journal, 2008, (<http://www.kollektiv.co.uk/Benjamin%20Collecting.html>, 18. august 2015), (upagineret).

22 Ibid., (upagineret).

23 Walter Benjamin, "Unpacking My Library. A Talk about Book Collection", in: Walter Benjamin (Hannah Arendt red.), *Illuminations*, 1969, s. 61+67.

24 Galia og Pil Kollektiv, "Archiving the Future: Unpacking Benjamin's Collection", in: Coelacanth Journal, 2008, (<http://www.kollektiv.co.uk/Benjamin%20Collecting.html>, 18. august 2015), (upagineret) (vores oversættelse)

25 For yderligere udfoldelse af begrebet *Shibboleth* se: Anne Gregersen, "Om kunstner-kunstsamlinger, et excessivt kulturarkiv og fastholdelsen af fortiden", in: Claus Carstensen (red.), *Shibboleth*, 2017, s. 7.



Kroppen

Claus Carstensen er helt bevidst om sin intervention i de gængse museumslogikker. Ifølge ham sker den bedste udveksling overhovedet i feltet mellem "en stærk struktur" og "en intuitiv blæst", som han formulerer det. Den finder sted, når der opstår en form for vekselvirkning mellem intuitionen og følelsen på den ene side og systemlogikken på den anden. Med andre ord handler det ikke alene om systemtænkning, men også om kropslig erfaring, der kan koble sansningen og tænkningen i en proces, hvor omverdensindtryk både indoptages, bearbejdes og ytres. Carstensen har på sin vis indoptaget en del af den aggression og kropslighed, som kom til udtryk i punk-bevægelsen. Der ligger således en synlig gestik i Carstensen's værk – en gestik, som også kan spores i store dele af hans samling, eksempelvis i de overmalede og skændede valgplakater. For Carstensen havde punken da også en særlig energi, som ikke må forveksles med vitalismens energi. Det handlede for ham at se mere om et opgør med tidløsheden som begreb: krop og tid over for tressernes dematerialisering og tidløshed.

Bastard udfordrer en sådan tilsvarende tidløshed, der ligger bag museets indsamling for evigheden. Med udstillingen injicerer Carstensen netop den forgængelige krop og en faktisk tidslighed i det institutionelle system

gennem en gestus, som på sin vis både mimer punkens antiautoritære oprør mod den bestående orden og samtidig peger på hans bestandige forsøg på at nedbryde dikotomien mellem såvel nominalisme og realisme som mellem krop og ånd.

Den del af *Bastard*, som Carstensen har benævnt *Weird Abstracts and Evil Eyes*, udgøres af en større, samlet komposition i en selvstændig sal, hvor han har malet direkte på væggene – eller "svinet dem til" for at bruge hans egne ord. Med store gestiske og umiddelbart spontane bevægelser har han rullet, sprøjtet og kastet maling på væggene med både store pensler, ruller, sine bare hænder samt tape og bobleplast, dyppet i maling. Han har været op og ned af stiger, har hoppet op mod væggene og er løbet langs dem med en rulle i hånden, som har aftegnet hans hurtige bevægelser. Resultatet minder om det udtryk, man kender fra hans malerier – blot med skalaen til forskel. Samtidig udgør denne gestus, der i hans malerier sædvanligvis fungerer som en overmaling, nu baggrunden for billeder og malerier fra både hans egen og museets samling. Det samlede resultat er således en integreret rumlig og installatorisk helhed, der samler Carstensen's kropslige gestus med værker fra museets magasiner og billeder fra kunstnerens samling, købt på loppemarkeder og i genbrugsbutikker.

I tidens løb har Claus Carstensen kurateret mange udstillinger, og der har altid sneget sig fremmedelementer ind. Der er altid et stykke virkelighed, som kommer udefra – foruden den, der allerede er i værkerne. På et tidspunkt opdagede han, at man ikke kan holde tingene adskilt. Og hvis man er åben for det faktum, kan man arbejde med det ved fx at lukke det tilfældige og uperfekte ind. *Weird Abstracts and Evil Eyes* er et konkret udtryk for denne tankegang, hvor kroppens tilfældige og spontane aftryk forenes med de i institutionelt perspektiv uperfekte loppetorvsbilleder. Installationen fremstår på den ene side præcist konciperet og stramt komponeret, mens den på den anden side indeholder 'falske' og disharmoniske klange – svarende til punkmusikkens opgør med de klassiske harmoniske vellyde.



Carstensen's samling af trommesalsmalerier er inspireret af den amerikanske kunstner og samler Jim Shaw (f. 1952), som altid har haft en stor faible for at indsamle loppetorvsbilleder. Shaws samling, som også blev præsenteret i forbindelse med Barbicans udstilling, afspejler hans interesse i de sære og mørke sider af samfundet. På den måde er der en tydelig sammenhæng mellem hans og Carstensen's fokus på det, der ligger uden for de gængse faglige kategorier – det, der udfordrer et etableret normalitetsbegreb. Shaw søger efter noget, der med hans egne ord peger på "samfundets underliv", og han beskriver selv sin samling som "the garbage of American culture".²⁶



Jim Shaw indsamler først og fremmest figurative billeder. Indtil for 20–30 år siden var det figurative fremherskende i amatør-malerier, mens der i dag er rigtig mange, som maler abstrakt. Så spørgsmålet er, hvordan et 'thrifty store painting' egentlig ser ud i dag i sin opdaterede abstrakte form. Carstensen har ca. 70 af den slags malerier i sin samling. Og da han gennemgik databasen over Esbjerg Kunstmuseums samling, opstod ideen om at hænge museets værker op sammen med hans egne i klynger; for så ville man i mange tilfælde ikke kunne se, om det var et værk af Asger Jorn (1914–1973) eller Richard Mortensen (1910–1993) eller et af Carstensen's loppesamlinger. Museet har nogle meget specielle, abstrakte værker i samlingen, og derfor kan man let komme i tvivl, mener Carstensen. Så ved at præsentere dem i samlede klyngekompositioner ville man ifølge ham så at sige sætte institutionen på spil.

Samtidig med at institutionen udfordres, giver netop denne måde, hvorpå Carstensen sammenkomponerer alle enkeltelementer, udstillingen værkarakter. Dette forhold understreges yderligere gennem den konsekvente anvendelse af Carstensen's signaturfarver gul, sort og hvid, der fungerer som baggrundsfarve til *Bastards* enkelte afsnit, og hans egne gestiske opmalede mønstre på væggene. Således bliver hele *Bastard*-projektet forlenet med en auratisering, der normalt er forbeholdt en kunstners egne arbejder. Dette er ikke en betragtning, der alene gælder Carstensen's udstilling. Da en del af Jim Shaws samling blev vist på udstillingen

26 Lydia Yee, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, 2015, s. 11.

◀ Installationsfoto, 'Weird Abstracts and Evil Eyes'

▶ Installationsfoto, 'Weird Abstracts and Evil Eyes'

Der Zerbrochene Spiegel, som i Hamburgs Deichtor Hallen i 1993-94 gjorde status over samtidsmaleriet, var den en outsider i selskab med værker af bl.a. Gerhard Richter (f. 1932), Sigmar Polke (1941-2010), Agnes Martin (1912-2004) og Günter Förg (1952-2013). Aldrig tidligere var Shaws samling blevet betragtet som et kunstnerisk arbejde i sig selv, og efter udstillingen blev den solgt til en belgisk samler som ét samlet værk. Det samme gør sig gældende for den kinesisk-amerikanske samler og kunstner Martin Wongs (1946-1999) enorme samling af bl.a. kinesiske testel, plastik-hamburgere, kaligrafiske værker, buddhistiske figurer og Disney-merchandise. Efter hans død forsøgte den dansk-vietnamesiske kunstner Danh Vo (f. 1975) på vegne af Wongs familie uden held at afsætte samlingen til en museumsinstitution. Vo købte derefter selv samlingen og udstillede den sammen med et af Wongs malerier som sin egen installation i forbindelse med sin Hugo Boss Prize-udstilling i 2013 på Guggenheim i New York. Her fik Walker Art Center øjnene op for samlingen og besluttede at erhverve den – nu som et værk af Danh Vo.²⁷

Ved at inddrage det fejlbehæftede, uperfekte og anti-æstetiske i en kunstnerisk strategi åbnes et mulighedsrum, hvor nye sammenstillinger og betydningslag genereres, hvorefter det profane og ikke-kunstneriske løftes ud af sin oprindelige sammenhæng, transcenderes og forlenes med en auratisk dimension. En sådan omkalfatring af betydnings- og værdihierarkier kan museumsinstitutionen lære af, mener Carstensen. Da han var professor på kunstakademiet, opfordrede han bl.a. de studerende til også at se på dårlige værker for at give dem blik for den gode kunst. Denne tilgang mangler på museerne ifølge ham. Men han accepterer også, at museerne har nogle grundvilkår, som det er svært at ændre. På museerne har man fokus på kanon og den gode kunst. Derfor har det også været interessant for Claus Carstensen at se, at der på Esbjerg Kunstmuseum befinder sig en række børnetegninger af den surrealistiske kunstner Vilhelm Bjerke-Petersen (1909-1957). Dem har han udvalgt til *Bastard*-udstillingen, hvor de, monteret i passepartout, glas og ramme, har fået værkkarakter. I præsentationen indgår imidlertid også nogle af de børnetegninger, som Carstensen har i sin egen samling. De udstilles til gengæld uindrammede, og således etableres der alligevel et hierarki.

Affektionen

Med *Bastard* rejses der således spørgsmåle om kunstinstitutionens kvalitative valg og om kunstværkets autenticitet og aura. Alleerede i det øjeblik, man som museumsgæst træder ind i udstillingssalen, transcenderes institutionen. For det første, man møder, er en bastard i sig selv – et særligt bord i form af en personlig installation, som rummer den mest private del af Carstensen's samling. På bordet ses en ophobning af memorabilia og klenodier, nøje placeret og organiseret i et taksonomisk greb, som uddrager sig den udenforståendes umiddelbare afkodning.

Carstensen fortæller, at dette mest private udsnit af hans samling, hvoraf en del kan ses på bordet, blandt mange andre genstande rummer en trædolk, som hans morfar har lavet til ham, hans første bamse, en afstøbning af en afdøds hånd – en babyhånd – fra Frankrig, som der er tradition for at fremstille ved dødsfald. Der ligger også mønter på bordet, som hans farfar samlede i de lande, han rejste igennem, da han skulle til Østfronten, en forstenet dinosaurlort, et kranium fra 1700-tallet, der stammer fra en gammel pestkirkegård ved Kongens Nytorv i København, og hans kones spiral, som hun tog ud i 1991, hvorefter datteren blev undfanget. Samlingen tæller desuden en eks-kærestes morfars glasøje og hans oldefars brandværnsmedalje for 25 års tro tjeneste, en stak *Vi Unge*, som han abonnerede på, hans fars første kamera og det cigaretetui, som faderen fik i konfirmationsgave, gamle familiefotografier og en hel masse andet. Det er så at sige Claus Carstensen's private arkiv, og – som Carstensen selv bemærker – skiller det sig ud fra resten af samlingen, fordi indekset umiddelbart mangler.

Det er imidlertid muligt at lokalisere relationer og korrespondancer mellem denne private, biografiske samling, Carstensen's kunstsamling og hans værk. For Claus Carstensen selv kan den overordnede og åbenlyse korrespondance favnes af begrebet 'radikal subjektivitet', som han ofte anvender, når han skal beskrive sin egen praksis. Men hvad indebærer de mange korrespondancer og denne radikale subjektivitet i forhold til genstandene på bordet? Hvori består deres relevans og fascinationskraft? Hvilken rolle spiller de? I ovennævnte tekst om samleren beskriver Walter Benjamin, hvordan samle-

27 Ibid., s. 241.



rens forhold til sine objekter ikke er bundet til deres funktion eller brugsværdi, men til den måde, hvorpå deres skæbne så at sige bringes til udfoldelse.²⁸ Benjamins tese bekræfter det måske indlysende faktum, at *Vi Unge*-magasinerne ikke er en del af samlingen, fordi Carstensen jævnligt genlæser artiklerne, ligesom faderens kamera ej heller bruges til at forevige Carstensen's ferier eller familiefester. Genstandene er bundet til en helt anden dimension. "Den mest fortryllende følelse, en samler kan opnå, opstår, når han indlemmer den individuelle genstand i samlingens magiske cirkel, hvor den fikseres. Her bliver glæden ved at eje total, mens alt, hvad der huskes, tænkes og eksisterer i bevidstheden om genstanden, bliver dens piedestal eller ramme," skriver Benjamin.²⁹ Han fremhæver ydermere det personlige aspekt, arven, som særlig betydningsfuld for samlingen, fordi en

samlers omgang med sine genstande stammer fra den ansvarsfølelse, ejeren har over for sine ejendele – en følelse, der er særlig fremherskende i bevidstheden hos en arvtager.³⁰

En stor del af genstandene i den mest private del af samlingen har Carstensen arvet eller fået foræret af familiemedlemmer, og alle har de en betydelig affektionsværdi. Og netop affektionen eller 'det affektive' kan pege på nogle sammenhænge mellem samlingen og Carstensen's egne værker. Hele hans egen produktion er nemlig også båret af såvel affekter som aggressioner. Gennem affekten undgår man biografi-begrebet og når frem til noget, som alle mennesker kan identificere sig med – mentale figurer, som alle kender. Og således er affekt socialt medieret.³¹ Det affektive er her genkendeligt som en personlig affektion. Der er derfor

28 Walter Benjamin, "Unpacking My Library. A Talk about Book Collection", in: Walter Benjamin (Hannah Arendt red.), *Illuminations*, 1969, s. 60.

29 Ibid., (vores oversættelse).

30 Ibid., s. 66.

31 Under samtalen i Carstensen's atelier fremførte Rune Gade 'det affektive' som det, der knytter det hele sammen – frem for 'det biografiske'. Han henviste i sin fremstilling af begrebet til Sara Ahmed, som er professor på Goldsmiths, University of London og direktør for Centre for Feminist Research. Hun forsker bl.a. i forbindelsen mellem følelser, sprog og krop og forstår affekt som et fænomen, der er socialt medieret.

- ◀ Bord med memorabilia, installationsfoto, "But You, Sir, You Shall Die, That Is What It Is About"

tale om et genkendelseselement, som er knyttet til en sentimentalitet og en nostalgi. For eksempel kan vi alle genkende bladet *Vi Unge* eller barndommens bamse. Dertil kommer det stærkt personlige islæt, hvor vi ganske vist som udenforstående kun fornemmer fortællingen, men samtidig ikke er i tvivl om, at den er der. I forlængelse af denne pointe henviser Carstensen til socialiseringsteorien, der hævder, at subjektivitet er en objektiv størrelse. Dermed kan man ikke komme udenom, at alt, der har affekt, projicerer det i udgangspunktet personlige over i en almen retning.

Denne betragtning understøttes af Lydia Yee i *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, hvor hun behandler samlingernes forbindelse til kunstner-samlernes barndom og den nostalgi, som er forbundet hermed. Hun fremhæver ikke alene det forhold, at en simpel barndomsaktivitet som det at samle kan lede til kunstnerisk søgen og stræben, men afdækker også den dybt personlige og samtidig almentmenneskelige forbindelse mellem genstandene og samleren, der kan være med til at forklare den appel, samlingen har for en ellers uindvietet betragter. For det at samle giver mulighed for at reetablere forbindelsen til barndommen på alle niveauer gennem at bevare, studere og investere i materielle genstande fra en tidligere periode i livet eller måske endda en anden historisk periode.³² Således bliver der også tale om en reaktivering af historien, eller en "fornyelse af den gamle verden", som ifølge Walter Benjamin er samlerens inderste drivkraft.³³

I tråd med denne opfattelse anser den britiske kunstner Damien Hirst (f. 1965) samlingsaktiviteten som en form for 'mapping' over samlerens liv. I katalogteksten til Barbicans udstilling giver han udtryk for, at en samling er dybt personlig og derfor fortæller uendelig meget om, hvem samleren er, samtidig med at den indeholder mange fundamentale og universelle sandheder.³⁴ Hirst peger således på en dualisme og transmission mellem det personlige og det almene, som svarer til, at affekten ikke er bundet til individuelle kroppe, men projiceres mennesker imellem og dermed flyttes over i en sociologisk kontekst.

Også Walter Benjamin er optaget af sammenhængen mellem det partikulære og det universelle. Når han forholder sig til samlingens personlige og umiddelbart perifere dele, henviser han fx til de billedalbums, som hans mor i sin barndom limede billeder ind i, og som han siden arvede.³⁵ På samme måde behandler også Tzirtzilakis forkærligheden for de objektivt set mindre betydningsfulde genstande i sin tekst om Alexiou. For ham at se hjælper de undseelige værker eller objekter nemlig en given betragter med at konstruere eller dekonstruere sit eget narrativ. Tzirtzilakis hævder ligefrem, at jo mere ubetydeligt eller personligt et værk eller en genstand er, desto større bliver betydningen også af dets tilstedeværelse i samlingen som helhed.³⁶ Dermed underbygges også en af intentionerne bag *Bastard*, at give publikum et sjældent kig bag om det hele – bag personen Claus Carstensen. Tesen var netop, at identifikation med kunstneren og det personlige indblik i hans valg ville kunne præge museumsgæsternes oplevelse. Og når Esbjerg Kunstmuseum gerne vil vise Carstensens samling, er det i virkeligheden ikke for at vise samlingen som sådan, men fordi den kan gøre os klogere på Carstensen som person og kunstner.

Perspektivet

Som vist giver det ikke mening at sondre mellem Carstensen som billedkunstner, samler og kurator. Hele hans praksis er osmotisk og dermed dybt personlig. Hans samling og præsentationen af den ækvivalerer fuldstændig den måde, han skaber kunst på. Han har skabt et oeuvre og opbygget en samling i sin egen ret. Set i et institutionelt perspektiv er der tale om et transcenderende univers, som konstant udvider sine egne grænser og griber ud i virkeligheden gennem et utal af eksterne henvisninger og kontinuerligt opstående associationer. Han er på én gang producent og fortolker og er dermed til stede i sin samling på en meget direkte måde. Teoretisk er han tilmed så velfunderet, at han kan reflektere sin egen praksis på mange forskellige niveauer.

32 Lydia Yee, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, 2015, s. 9-14.

33 Walter Benjamin, "Unpacking My Library. A Talk about Book Collection", in: Walter Benjamin (Hannah Arendt red.), *Illuminations*, 1969, s. 61.

34 Damien Hirst, "Wunderkammer", in: Lydia Yee, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, 2015, s. 91.

35 Walter Benjamin, "Unpacking My Library. A Talk about Book Collection", in: Walter Benjamin (Hannah Arendt red.), *Illuminations*, 1969, s. 66.

36 Giorgos Tzirtzilakis, "A Visit. The artist as Collector", www.bazeostower.gr/eng/tzirtzilakis.pdf, u.å., (upagineret).

I sin tekst om Alexiou introducerer Tzirtzilakis begrebet 'idiorythmos', som indfanger og benævner de usædvanlige og irregulære aspekter i kunstnerens samling. Det kan med fordel også anvendes til at nærme sig en forståelse af Carstensens samlede virke, da ordet ikke alene dækker det, der afviger fra normalen og de vante kategorier. Tzirtzilakis fremhæver, at begrebet også refererer til de genstande i kunstner-samlerens samling, som har deres egen rytme og regularitet.³⁷ Denne rytme og regularitet er per definition individuel eller personlig, præcis som det er tilfældet med både enkeltværkerne og objekterne i Carstensens samling og de taksonomier, som han klassificerer dem efter. Gennem det idiorytmiske bringes vi i kontakt med en forestilling om den indbyggede flydende bevægelse, akkumulering og evigt skiftende syntaks, der ligger i kunstnerens samling.³⁸ Ifølge Tzirtzilakis transformerer den irregularitet, som konstituerer det idiorytmiske, derfor selve ideen om det at samle til en kunstnerisk praksis – en sammenhængende zone for dokumentation, viden og kunstnerisk erfaring. Ideen om det idiorytmiske åbner således for sameksistensen af personlige og forskellige kunstneriske 'rytmer' i et fælles rum, hvor de kan mødes og indgå i en samtale og udveksling med hinanden.³⁹ Det idiorytmiske felt udgør med andre ord en arena, hvor Carstensens forskellige praksisser og kunstneriske udsagn, såvel visuelle som skriftlige, producerende som fortolkende, kan eksistere i samklang i en evigt udvekslende dialog.

Denne dialog udvides ifølge Tzirtzilakis til også at omfatte beskueren. Han hævder, at den heterogenitet, som er knyttet til det at samle, tilfører samlingen en fornemmelse af en holistisk og æstetisk atmosfære, som vækker beskuerens indlevelse. Netop derved får den udenforstående betragter mulighed for at identificere sig selv med situationen og følgelig med kunstnerens erfaringer og mere spirituelle sider.⁴⁰ Ved at gøre samlingen tilgængelig for publikum på samlingens præmisser og dermed overføre kunstnerens blik til præsentationen på museet, kan man således opnå at synkronisere kunstnerens og beskuerens rytmer. Dermed opstår også den

åbning i betragteren, som er forudsætningen for enhver nærværende kunstoplevelse, hvor indblikket i kunstnerens liv og valg ikke reduceres til en nyfiken biografistisk og forsimplet forklaring på et givent værk, men i stedet kan skabe en identifikationsfaktor, som vækker både en vis form for genkendelse og en oprigtig nysgerrig interesse. Således etableres der en ny og vital forbindelse, som ikke alene omfatter kunstner, samling og præsentation, men også betragter.

Ved at introducere kunstner-samlerens praksis i institutionen og udvide rummet for både kunstnerisk og personlig udveksling udføres ikke alene den gængse kunsthistoriske kanon, men også de roller mellem afsender og modtager, der traditionelt er forholdsvis enkle at afkode på et museum. Dette rejser uvægerligt spørgsmål om, hvordan betragterrelationerne konstitueres i en udstilling som *Bastard*. Hvad er forholdet mellem kunstner og beskuer, objekt og subjekt? Hvem ser, og hvem bliver set? Hvad er Carstensens egen rolle som henholdsvis iscenesat og iscenesætter?

For at nærme sig en afklaring af disse spørgsmål kan man igen vende sig mod Norman Bryson, der i forbindelse med sin behandling af visualiteten som social konstruktion taler om en form for tegn-skærm, som kiles ind mellem nethinden og verden. Denne skærm rummer samtlige diskurser om synet, der er indbygget i den sociale arena, og den afstedkommer, at subjektet ikke længere er centrum i den visuelle oplevelse. Når man ser, er det, man ser, formet af betydningsnetværk, som eksisterer forud for synsaktens. Og dette netværk decentrerer ens position.⁴¹ Det har også betydning for objektet, der bliver del af et mobilt kontinuum eller en 'radikal midlertidighed'. Denne tilstand afmonterer den gængse 'framing', som altid producerer et objekt for et subjekt og vice versa. Subjektet kan således ikke gøre krav på en privilegeret betragterposition, og en endelig betydning opstår på sin vis aldrig.⁴²

Denne forståelse af det visuelle domæne resulterer i, at både subjektets og objektets

► Installationsfoto, 'Weird Abstracts and Evil Eyes'

◄ Installationsfoto, 'Weird Abstracts and Evil Eyes'

37 Ibid., (upagineret).

38 Ibid., (upagineret).

39 Ibid., (upagineret).

40 Ibid., (upagineret).

41 Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", in: Hal Foster (red.), *Vision and Visuality*, 1988, s. 93.

42 Ibid., s. 98-103. Norman Bryson refererer her til Kitarô Nishida og Keiji Nishitani kritik af Sartre og Lacan. Nishitani introducerer begrebet 'sunyatâ' – tomhed – der udgør et felt af ikke-permanens, som svarer til Brysons brug af begrebet 'radikal midlertidighed' (radical impermanence).



grænser opløses. Ved at læse Claus Carstensens status i *Bastard* ind i denne kontekst opstår der et rum, som kan favne såvel hans egen dobbeltrolle som den flydende betragterposition. Bryson argumenterer for, at museumsinstitutionen traditionelt set har forsøgt at dekontekstualisere værket i et forsøg på at opnå en ideel, umedieret kommunikation mellem beskuerens øje og den rene form. Dette har resulteret i en opfattelse af, at kunstopplevelsen var et spørgsmål om perceptuel renhed.⁴³ Inden for nyere museologiske praksisformer og kuratering findes der flere bevidste forsøg på at nedbryde denne forståelse og flytte kunstopplevelsen fra et ideelt til et socialt felt. Med udstillingen *Bastard* radikaliseres disse forsøg yderligere. For her er alle værker og genstande i allerhøjeste grad kontekstualiserede. Præsentationen og

oplevelsen af dem er på sin vis, som tidligere nævnt, uren, hvilket bevirker, at perceptionen både udvides og kompliceres. Beskuerens blik på et af de umiddelbart ikke-æstetisk valide objekter i udstillingen vil nødvendigvis være påvirket af dets dobbeltstatus som både kunst og ikke-kunst. Objektet henviser til en dagligdag uden for museet, som de fleste kan identificere sig med. Samtidig medvirker det faktum, at genstanden er udvalgt af kunstneren og indført i kunstinstitutionen, til at flytte den over i en helt anden sfære. Dermed er én framing ikke længere mulig, og blikket på objektet vil nødvendigvis være påvirket og betinget af andres potentielle blikke.

Denne relation mellem betragteren og det sete kompliceres yderligere af, at den umiddelbare genkendelighed udfordres ved Claus Carstensens mellemkomst. For selv om de enkelte genstande og klenodier i udstillingen resulterer i en umiddelbar identifikation, er de udvalgt af kunstneren. Og således er det som sådan ikke objektet i sig selv, der er interessant, men receptionen af det. Derfor giver det heller ikke mening at adskille det, som ses, og det blik, gennem hvilket det præsenteres. Det samme gør sig gældende i forhold til de værker af Carstensens kunstnerkolleger, som indgår i hans samling og præsentation. Disse værker fortæller ikke længere alene noget om de kunstnere, som har skabt dem. De er farvet af Carstensens blik og indtager nu også en plads i hans samlede, kunstneriske praksis. Vores blik på værkerne eller genstandene er således ikke alene påvirket af den faktiske kontekst, som de i udstillingen indgår i, men også allerede præget af Carstensens blik. Gennem sammenstillingen af de udvalgte genstande fra sin samling ser han derfor på sin vis også tilbage på os gennem sine genstande. Det sker samtidig med, at han gør sig selv til objekt for betragterens blik. Som det bl.a. blev sandsynliggjort i forrige afsnit er det at samle en privat sag for kunstner-samleren. Så det at lægge sin samling frem for fremmede blikke er sandsynligvis forbundet med en højere grad af intimitet end det at præsentere sine egne værker, som i vid udstrækning skabes med bevidstheden om en offentlighed. Den membran, som kunstværket kan udgøre mellem kunstner og betragter, er i *Bastard* både til stede og ikke til stede. For præsentationen af Carstensens samling og dens fusion med museets udgør både et statement, skabt af kunstneren Carstensen, og en form for materialisering af personen

43 Ibid., s. 107.

Carstensen. Således bliver han gennem præsentationen af sin samling både subjekt og objekt, iscenesat og iscenesætter, den seende og den sete.

I dette flydende felt af betragterrelationer eller radikal midlertidighed genforhandles også institutionens gængse position. Museets privilegerede rolle som producent og afsender er ikke længere entydig. Det skyldes dels den kontaminering, som finder sted gennem Carstensens samling, dels det sammenfald af værkproduktion og kuratering, som *Bastard* er et udtryk for. Institutionen kan ikke længere gøre krav på fuld autoritet, idet en traditionel kunstfaglig, historisk eller didaktisk rammesætning af kunstnerens værk ikke kan opretholdes, når de vante skel mellem produktion og fortolkning, udvælgelse og præsentation ikke længere eksisterer. Udstillingen fremstår nu som en totalinstallation, som ét sammenhængende statement.

I Kollektivs tekst om Walter Benjamins samling henviser de bl.a. til en passus i hans Passage-værk, hvor Benjamin som et distinkt kendetegn fremhæver, at en kunstner-samling aldrig bliver komplet. Der vil altid være en brik, som mangler, og som driver samleren til at fortsætte med at samle i bevidstheden om, at helheden aldrig vil kunne ejes.⁴⁴ Man kunne plædere for, at dette træk ved kunstner-samlerens indsamlingspraksis mimer selve den kunstneriske praksis. For kunstneren er netop drevet af en evig søgen, en udforskning af verden, som aldrig kan tilendebringes. I givet fald ville det betyde et totalt ophør af enhver værkproduktion. Derfor er kunstnerens arbejde per definition uperfekt i betydningen uafsluttet. Og derfor er det også kendetegnet af en dialektik mellem orden og ikke-orden, som præcis er den dialektik, der ifølge både Benjamin og Tzirtzilakis kendetegner kunstner-samlerens samling. Selve indsamlingsakten er således en måde at leve midt i kaos på og momentant skabe betydning. En samling er derfor kun levende, så længe den er uperfekt og ukomplet.⁴⁵ På den måde er der tale om et strukturelt sammenfald mellem værkproduktion og indsamling, som med *Bastard* også trænger ind i institutionen og skaber et nyt rum, hvor intet er defineret på forhånd, hvor betydningerne opstår kontinuerligt, og hvor alt er til konstant (gen)forhandling.

Museet kan med fordel tage ved lære af den faktiske tidslighed og den konstante, eksperimenterende søgen, som kunstneren bringer ind i institutionen. Ligesom det påvirker hele kunstner-samlerens samling, når en ny genstand indlemmes, sker der også noget med et givent værk på kunstmuseet, hvis man fjerner det fra en etableret kontekst, baseret på fx ismer eller kronologi, og bringer det ind i skiftende og aktuelle sammenhænge. På den måde anviser *Bastard* nye veje til en revitalisering af museets samling.

Man kunne med rette spørge, om vi også bliver klogere på en kunstners værk ved at lære personen bag kunstneren bedre at kende. Selv om vi i *Bastard* fornemmer sammenhænge og forbindelser, bagvedliggende historier og anekdoter, kender vi ikke indholdet af dem. Derfor kommer vi ikke tættere på kunstneren, eller personen bag, i absolut forstand. Men gennem indblikket i hans personlige liv animeres vi til at skabe vores egne sammenhænge, drage vores egne konklusioner og dermed investere os selv i det, vi ser. På den måde bliver kunstnerens tilstedeværelse katalysator for, at vi bliver aktivt medskabende i kunstopplevelsen.

Som vi har beskrevet det, åbner *Bastard* for et helt nyt, mere grænseløst, visuelt rum, dog uden at institutionens autoritet beklækkes, helt i tråd med Carstensens erklærede standpunkt, at faglighed og kanon skal bevares. *Bastard* kan således inspirere museumsinstitutionen til at åbne sig mod omverdenen og nye måder at gøre tingene på. Med afsæt i en revurdering af udstillingen som medium kan museet med fordel invitere forhandlende blikke indenfor og dermed så at sige mime kunstnerens praksis. På den måde involverer institutionen sig i en dynamisk proces, som aldrig kan tilendebringes, og bliver dermed et levende forhandlings- og udvekslingssted. Inspireret af en radikal midlertidighed kan eller skal museumsinstitutionen således hverken levere sandheden om et værk eller udvikle et endegyldigt udstillingsformat, men i stedet bestandig invitere nye, personlige blikke, oplevelser og betragtninger indenfor. Og på den måde åbner institutionen sig ikke bare i et projekt af denne karakter. Sammen med de øvrige udstillinger i serien om det kunstneriske blik styrker *Bastard* i høj grad også museets rolle som æstetisk laboratorium og – i sidste instans – som væsentlig kulturel operatør i samfundet.

44 Galia og Pii Kollektiv, "Archiving the Future: Unpacking Benjamin's Collection", in: Coelacanth Journal, 2008, (<http://www.kollektiv.co.uk/Benjamin%20Collecting.html>, 18. august 2015), (upagineret).

45 Giorgos Tzirtzilakis, "A Visit. The artist as Collector", www.bazeostower.gr/eng/tzirtzilakis.pdf, u.å., (upagineret).

Bibliografi:

- Walter Benjamin, "Unpacking My Library. A Talk about Book Collection", in: Walter Benjamin (Hannah Arendt red.), *Illuminations*, New York: Schocken Books, 1969
- Maria Kappel Blegvad og Claus Carstensen (red.), *What's Left (Is Republican Paint) – Nine Sisters*, Aarhus: ARoS, 2015
- Norman Bryson, "The Gaze in the Expanded Field", in: Hal Foster (red.), *Vision and Visuality*, New York: The New Press, 1988
- Claus Carstensen, "Mnemosyne", in: Thomas Hvid Kromann (red.) et al., *Danske Kunstnerbøger*, København, Møller/Köln: Walther König, 2013
- Anne Gregersen, "Om kunstner-kunstsamlinger, et excessivt kulturarkiv og fastholdelsen af fortiden", in: Claus Carstensen (red.), *Shibboleth*, Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum, 2017
- Galia og Pil Kollektiv, "Archiving the Future: Unpacking Benjamin's Collection", in: *Coelacanth Journal*, London: The Coelacanth Press, 2008 (<http://www.kollektiv.co.uk/Benjamin%20Collecting.html>, 18. august 2015)
- Jacques Lacan, "The Split Between the Eye and the Gaze", in: Jacques Lacan (Jacques-Alain Miller red.), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York & London: W.W. Norton & Company, 1998 (1981)
- Giorgos Tzirtzilakis, "A Visit. The Artist as Collector", www.bazeostower.gr/eng/tzirtzilakis.pdf, 18. august 2015 (<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.509.133&rep=rep1&type=pdf>)
- Lydia Yee, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, Barbican Centre & München, London, New York: Prestel Publishing, 2015