



# Bevar mig vel?

## Omkring et bevaringsmæssigt paradoks

**E** **MERETE SANDERHOFF**

engang kunne man tage for givet, at når en kunstner lavede et værk, var det for at sætte sig et varigt spor. I det 20. århundrede kom der nye, flygtige værkkategorier til, der bevidst gjorde op med tanken om det eviggyldige kunstværk, eller blot ikke interesserede sig for at skabe varige udsagn. Museumsloven pålægger de statslige og statsanerkendte museer at sikre bevaringen af værker, uanset hvad kunstnerens intention har været. Artiklen lægger op til at diskutere, hvordan et nationalgalleri som Statens Museum for Kunst kan forholde sig til kunst- og værkbegrebets forandringer i arbejdet med at bevare sin samling. Hvilke problemer stiller de forskellige værkkategorier konservatorerne overfor? Tages der højde for skiftende intentioner bag kunstnerens arbejde? Kan bevaring af visse typer værker anses som en misforståelse af eller ligefrem et overgreb på de kunstneriske intentioner?

Artiklen viser, at der eksisterer et paradoks i forholdet mellem museumslovens krav om bevaring og bestemte værkbegreber af nyere dato, og diskuterer ud fra den toneangivende forskning inden for konservering, hvordan man kan forholde sig til det. Problemet er uhyre komplekst og lægger ikke op til at blive løst ved et hurtigt salomonisk snit. Men det er nødvendigt at synliggøre paradokset, både indadtil og udadtil i museumsinstitutionen, for at have et grundlag for en saglig og fagligt velbegrundet afvejning af, hvordan der kan dæmmes op for det.

Kunstnerne J.F. Willumsen og Arthur Køpcke benyttes som eksempler til at tydeliggøre kontrasterne mellem de forskellige værkbegreber, konservatorerne må forholde sig til i deres arbejde. De to kunstnere er eksemplariske, fordi de hver især stiller særlige bevaringsmæssige udfordringer og samtidig repræsenterer to vidt forskellige tilgange til værkbegrebet. Derudover står de begge centralt i dansk kunsthistorie. Kulturministeriet

lavede i 2004 en særlig bevilling til en ekstraordinær bevaringsindsats over for kunstværker af Enestående National Betydning (ENB-værker).<sup>1</sup> Artiklens diskussion tager derfor udgangspunkt i analyser af to værker af henholdsvis Willumsen og Køpcke, som indgår i Statens Museum for Kunsts samlinger og har ENB-status.<sup>2</sup>

### To vanskelige figurer i dansk kunst

J.F. Willumsen og Arthur Køpcke kommer fra hver sin kunstneriske pol.<sup>3</sup> Willumsen var eksponent for kunsten i "Den store Stil": symbolladet, eksistentielt betonet og ekspressiv.<sup>4</sup> Han så sig selv som mesteren, der gennem intensivt arbejde med formen og visionen evnede at skabe værker, der som ledestjerner kunne "forbedre Menneskene og bringe dem nærmere Fuldkommenheden".<sup>5</sup> På den anden side har vi Køpcke. Han arbejdede konceptuelt og procesorienteret, og så var han kendt som en af de centrale figurer i FLUXUS (en nærmere præsentation følger nedenfor). Hans ting er ikke symbolske og ekspressive, men lavet af virkelige, dagligdags genstande uden nogen privilegeret værdi eller betydning. Han opfattede ikke kunstneren som en særlig begavelse, der havde et særligt talent at forvalte, eller som var i stand til at frembringe noget særligt fint og storslået. Tværtimod; et af hans gennemgående mottoer var: "Fill with own imagination".<sup>6</sup> Med det ville han sige, at kunstneren ikke skulle ses som et privilegeret væsen, der var alene om evnen til at frembringe og skabe. Hans holdning var, at alle mennesker er i stand til at lave kunst – det drejer sig ikke om dygtighed og træning, men om at alle har en fantasi. Det handler bare om at opdage den, og ikke mindst at bruge den.

Willumsen og Køpcke ligger umiddelbart så kunstnerisk fjernt fra hinanden, som man næsten kan komme. De har imidlertid dét til fælles, at de begge var outsiders

Detalje af figur 5  
Arthur Køpcke:  
Bärbaituunk ainär Arbaitt  
Otto Olsen, 1969  
Mixed media på masonit,  
88 x 113 x 9 cm  
Statens Museum for  
Kunst, København

(Fig. 1) J.F. Willumsen: Selvportræt i malerkittel i lejligheden i Børsgade, 1899. Self-portrait in a painting smock in the apartment in Børsgade. Fotografi, 17 x12 cm J. F. Willumsens Museum, Frederikssund

Willumsen iscenesatte gennem hele sit liv sig selv i fotografier, der illustrerede hans selvpfattelse som en kunstner, der gennem sit arbejde forenede åndelig stræben med mesterligt håndværk. Throughout his life, Willumsen staged himself in photographs illustrating his own image of himself as an artist who combined spiritual aspirations with excellent craftsmanship.

på kunstscenen i deres samtid – kontroversielle i forhold til tidens smag – og at de først efter deres død for alvor blev anerkendte som nytænkende figurer inden for deres respektive felter. I dag betragtes de som helt uomgængelige sværvægttere inden for dansk (og i stigende grad international) kunsthistorie. Deres kunstneriske produktion klassificeres som værdifuld dansk kulturarv, og derfor anses det som afgørende at værne om deres værker, så også kommende generationer kan få glæde af dem.

Her kommer vi frem til endnu en ting, som Willumsen og Kjøpcke har til fælles: Af forskellige årsager er mange af deres værker vanskelige at bevare. De udgør en udfordring for konservatorerne, som har det praktiske ansvar for at opfylde museumslovens forpligtelser. En af museernes vigtigste opgaver er beskrevet som sikringen af Danmarks kulturarv gennem bevaring.<sup>7</sup> For Willumsens vedkommende skyldes de bevaringsmæssige besværligheder, at han i perioder eksperimenterede usædvanligt meget med sine materialer. Det kom sig af, at han – som den perfektionist han var – ikke var tilfreds med de materialer, der var i almindelig handel. Han begræd, at fabriksfremstillede materialer i stigende grad var blevet udbredte på kunstmarkedet, og at den håndværksmæssige oplæring på akademierne var gledet i baggrunden, så kunstnerne ikke længere havde en chance for at lære deres materialer indgående at kende og kontrollere arbejdsprocessen.<sup>8</sup> Som en konsekvens af sin utilfredshed tog Willumsen sagen i egen hånd og eksperimenterede selv med forskellige pigmenter, bindemidler, grunderinger og lærredskvaliteter, som han med videnskabelig systematik holdt regnskab med.<sup>9</sup> [fig.1]

Han var med andre ord meget bevidst om, at materialernes kvalitet og kemiske egenskaber kunne have betydning for kunstværkets holdbarhed, og han forsøgte selv at kontrollere og mindske nedbrydningen af sine værker. Men netop fordi han eksperimenterede så meget – han benyttede alle mulige produkter fra forskellige lande, sprang frit fra det ene varemærke til det andet og blandede dem med hinanden på kryds og tværs – er en del af hans værker særligt vanskelige at håndtere for konservatorerne. De forskellige materialer og ingredienser kræver forskellig behandling, og det er svært helt nøjagtigt at spore og bestemme hvert element. Derudover kan elementer af forskellig beskaffenhed og kvalitet have uheldig indvirkning på hinanden.<sup>10</sup>

Med en kunstner som Willumsen giver det sig selv, at man trods alle vanskeligheder må forsøge at bevare hans værker intakte og ideelt set i samme stand, som da de blev skabt. Kunstnerens intention har været at skabe

eviggyldige udsagn, og værkerne er tænkt som helstøbte synteser mellem form og indhold, gennemarbejdet håndværk og åndelig investering. I det hans kunsthistoriske betydning er fastslået som uomgængelig, følger det helt naturligt at sikre bevaringen af hans værker, selv om det kræver en ekstraordinær indsats.

## Et bevaringsmæssigt paradoks

Sammenlignet med Willumsens metode var Kjøpckes arbejde med det kunstneriske materiale langt fra kontrolleret. Tværtimod indgik det som en vital del af hans kunstneriske koncept at slippe kontrollen og se, hvad det forhåndenværende søms princip kunne føre til. Som en af hovedkræfterne i FLUXUS<sup>11</sup> gik han ind for, at kunsten skulle sættes fri fra det traditionelle mesterskab og være alt det modsatte af, hvad man normalt forventede af kunsten: Den skulle være dagligdags, tilfældigt forekommende, den skulle ikke kræve nogen dygtighed eller øvelse, og den skulle ikke bestå af fine og værdifulde materialer.<sup>12</sup> Alt kunne bruges til at lave kunst af: avisudklip, kartofler og gulerødder, madrester, strømper og sko, kapsler, hår, tallerkner, bestik, glasskår, plastikposer, kasserede brugsgenstande af metal og træ, for blot at nævne et udpluk af de materialer, man støder på i Kjøpckes produktion. [fig. 2]

FLUXUS gjorde op med kunst, som noget der var forbundet med evigheden og krævede en særlig indsigt for at kunne afkodes, og stod i stedet for en nutidig og øjeblikkelig kunst, i øjenhøjde så at sige med almindelige folks hverdag og virkelighed. Man kan sige, at Kjøpcke ligesom Willumsen eksperimenterede med de kunstneriske materialer, men af helt andre årsager. Willumsen eksperimenterede, for at hans værker skulle opnå en varighed, der rakte ud over hans egen tid til kommende generationer. Når Kjøpcke eksperimenterede med materialerne, var det derimod for at underminere idéen om en varig kunst. Hans kunstneriske praksis var i hvert fald principielt tænkt som flygtige manifestationer, og den var også tiltænkt et flygtigt nu – hans egen samtid.<sup>13</sup>

Denne sondring mellem forskellige måder at lave kunst på er helt selvfølgelig, når man vil beskrive kunsthistoriens bevægelser. Historien om det 20. århundredes kunst er et langt katalog af skiftende kunst- og værkbegreber, der i høj grad står i opposition til hinanden. Imidlertid er der ikke på samme måde tradition for, at konservatorerne skal tage højde for de skiftende værkbegreber, som kunsthistorien byder på. Som museumsloven fastsætter, så er de statslige og statsanerkendte museer forpligtede til at bevare de kunstværker, som indgår i deres samlinger.





(Fig. 2) Arthur Køpcke fotograferet foran en af sine collager, mens han er ved at hænge op på Maj-udstillingen, Haveselskabets Have, København 1961. Arthur Køpcke photographed in front of one of his late collages, while busy hanging the May Exhibition in Haveselskabets Have, Copenhagen 1961. Foto: Gregers Nielsen

Det betyder i praksis, at konservatorerne skal beskytte dem mod fysisk forfald og således fremtidssikre dem.

Her kan Willumsen og Køpcke fungere som øjenåbnende eksempler på de vidt forskellige intentioner, kunstnere kan lægge bag deres værkproduktion. Den første har villet skabe noget varigt, den anden har villet lave noget flygtigt, i hvert fald i dele af sin praksis. Ikke desto mindre, og uafhængigt af den enkelte kunstners intention, gøres begge kunstners værker til varige genstande, i det øjeblik de musealiseres, uanset hensigten bag det individuelle projekt. Det er et paradoks: Den kunsthistoriske indsigt i fundamentalt forskellige værkkategorier tilsidesættes, når det drejer sig om at bevare de fysiske kunstværker. Paradokset leder frem til det spørgsmål, som blev stillet i indledningen: Kan man i visse tilfælde tale om, at bevaringen af et værk er en misforståelse eller ligefrem et overgreb på den kunstneriske intention?

Frem for at betragte det omtalte paradoks som et dilemma – et uløseligt problem udspændt mellem to modstridende og indbyrdes udelukkende positioner – vil jeg i stedet se på sagen som en *vanskelighed*, der kan diskuteres inden for det mulige kompromis' rammer. Når jeg anskuer paradokset som en vanskelighed, der er produktiv, fordi den er i stand til at rumme et *både-og* frem

for som et dilemma, der stiller os over for et *enten-eller*, er jeg inspireret af Lars Qvortrupps videns- og læringsteori. Den går i korte træk ud på at erkende vanskeligheden som et vilkår ved komplekse problemstillinger og at favne kompleksiteten, når man undersøger og overvejer mulige løsningsmodeller.<sup>14</sup> Jeg vil med andre ord *ikke* plædere for, at museerne bare betingelsesløst bør følge kunstnerens intentioner. Samtidig vil jeg argumentere for, at det er nødvendigt at diskutere, hvad der sker med et kunstværks betydning, hvis det behandles og præsenteres på en måde, der strider imod det koncept, det oprindeligt er lavet ud fra.

### ”Hjertet og Hjernen”

Willumsens maleri *En Bjergbestigerske* (1912) viser hans anden hustru Edith, der står og skuer ud over et majestætisk bjerglandskab, hvilende i sig selv som var også hun en klippe. Det er et af kunstnerens mest legendariske værker, der nærmest er selvskrevet til status af Enestående National Betydning. [fig. 3] Historien om værkets tilblivelse er temmelig særpræget, for Willumsens egne udsagn om arbejdsprocessen stemmer ikke overens. Men historien kan ikke desto mindre belyse og understrege, hvor optaget Willumsen var af sine materialer

og arbejdsmetoder for at blive i stand til at kontrollere processen og frembringe værker, hvis holdbarhed svarede til hans visioners vingefang. Med en videnskabsmands grundighed bestræbte han sig på at kontrollere teknikken og håndværket i det kunstneriske arbejde, dog uden at det måtte tage overhånd over "Hjertet og Hjernen" i kunstværket.<sup>15</sup> Ligesom en renæssancekunstner ville han bemestre teknikken for at kunne realisere sine visioner i en fysisk form. Derfor var den traditionelle værkstedstradition, hvor en ung kunstner oplæres fra grunden af en erfaren mester, også Willumsens ideal.<sup>16</sup>

Selv havde han ikke nogen mesterlære med i bagagen. Han var skolet på kunstakademiet, sådan som det var typisk i tiden. Imidlertid var han så utilfreds med den håndværksmæssige oplæring dér, at han på eget initiativ gik i gang med systematisk at afprøve, hvordan forskellige materialer artede sig, på baggrund af intensive selvstudier i de gamle mestres historiske teknikker.<sup>17</sup> Fordi han altså måtte prøve sig frem, uden anden vejledning end hvad den foreliggende faglitteratur kunne bibringe ham, og prisgivet et kunstmarked oversvømmet af materialer af varierende kvalitet, bærer hans eksperimenter også præg af kraftige udsving. Ikke alle forsøg var lige vellykkede, og de erfaringer, han høstede, var indimellem dyrekøbte.

En af de gange, det var ved at gå galt for Willumsen, var, da han første gang arbejdede på *En Bjergbestigerske*. Motivet eksisterer i to forskellige versioner, malet med otte års mellemrum, i 1904 og 1912. Den første version blev erhvervet af direktøren for Polyteknisk Lærestanstalt, ingeniør G.A. Hagemann, med henblik på, at det skulle hænge i hans kollegium, der blev indviet 1908. I 1902, da Willumsen begyndte på *En Bjergbestigerske*, eksperimenterede han med en såkaldt kaseingrundering<sup>18</sup>, som han ikke havde prøvet før og snart oplevede alvorlige vanskeligheder med. I et brev til Edith skriver han:

"... Jeg har haft saadan et kedeligt Uheld, idet det store Lærred, jeg maler dit Portræt paa, har staaet og skabet sig og smaarevnet fra den ene Ende til den anden. Det var en ny slags Grundering af Casein, som har foraarsaget det. Den anbefales ellers stærkt, fordi den skulle være saa god. Det er det andet Lærred jeg har ødelagt. Det første revnede straks, før jeg begyndte at male, men jeg troede, det var fordi jeg stillede det for tæt ved Varmen. Paa det andet havde jeg næsten faaet Billedet anlagt. Det var rædsomt ærgerligt, det var baade et Tids- og et Pengetab. Nu har jeg købt et rigtig almindeligt Stykke Lærred, for ikke at faa mere Vrøvl."<sup>19</sup>

Willumsen havde altså så store problemer med kaseingrunderingen, at han måtte kassere to lærreder og købe et nyt, der var forgrunderet fra fabrikken. Konservator Troels Filtenborg foreslår i sin afhandling om Willumsens maleteknik, at kunstnerens mislykkede kaseingrundering kan være blandet efter en opskrift fra bogen *La Science de la Peinture*, skrevet af den franske maler J.G. Vibert (Paris, 1900). I Willumsens eget eksemplar af bogen har han i hvert fald ud for denne opskrift med mærkbar irritation noteret "duer ikke". Han malede motivet op på et nyt lærred, som blev færdiggjort i 1904 [fig. 4].

Denne den første version af *Bjergbestigersken* blev købt af Hagemann i 1907, men da Willumsen i 1912 ville have billedet med på en udstillingsturné i Amerika, afslog ejeren at udlåne det. Det er ifølge Willumsen selv den direkte årsag til, at der findes en anden version. Da han fik afslag om at låne det oprindelige billede, tog han en rask beslutning og malede en ny version af motivet på det gamle lærred, som han i sin tid havde stillet til side på grund af den dårlige grundering.<sup>20</sup>

At dømme efter Willumsens egen skildring af forløbet, synes den anden version af *En Bjergbestigerske* altså at være malet i en hånd vending på et lærred, der egentlig ikke var egnet til at arbejde på. Det er dette maleri fra 1912, som i dag hænger på Statens Museum for Kunst og hører til museets ENB-værker. Billedet burde derfor være præget af de massive revnedannelser, Willumsen beskrev i brevet til Edith. Filtenborgs undersøgelser af museets maleri har imidlertid ikke afdækket de omfattende skader i grunderingen, som Willumsen selv husker skulle være til stede.<sup>21</sup> Noget kunne altså tyde på, at den anden version af *En Bjergbestigerske* alligevel ikke er malet på så uholdbart et grundlag, som Willumsen selv har antydnet – heldigvis for eftertidens konservatorer og museumsgæster, kunne man tilføje.<sup>22</sup>

Om end det er vanskeligt at gennemskue, hvad der præcist er sket, så rummer historien om de to bjergbestigerskers tilblivelsesproces nogle vigtige pointer. Dels at Willumsen var en kunstner, der tillagde kunstværkets tekniske og materialemæssige kvalitet stor betydning og ærgrede sig over, hvis et af hans arbejder ikke var ordentligt håndværksmæssigt udført. Dels at det er en uvurderlig hjælp for konservatorerne at have eksakte oplysninger om et værks materialer og tilblivelse, så det kan behandles så korrekt som muligt. Den første pointe understreger, at Willumsen havde en klassisk forståelse af kunstværket som en ting af blivende værdi og betydning, og at det derfor var afgørende for ham, at det kunne holde. Den anden pointe har især betydning







Forrige sider:  
(Fig. 3) J.F. Willumsen:  
En Bjergbestigerske, 1912  
A Mountain Climber  
Olie på lærred, 210 x 170,5 cm  
Statens Museum for  
Kunst, København

(Fig. 4) J.F. Willumsen:  
En Bjergbestigerske, 1904  
A Mountain Climber  
Olie på lærred, 206 x 169 cm  
G.A. Hagemanns Kollegium,  
København  
Foto: Simon Lautrop

for bevaringen af kunstværker i utraditionelle materialer, som man ofte ser det i kunsten fra 1960'erne og frem. Det bringer os videre til Arthur Køpcke.

### **”...det foreløbige, det ikke afgrænsede, det skiftende...”**

Fra Willumsens grundige og velovervejede afprøvning af forskellige typer lærred, grundering, pigmenter og binde-midler er der noget af et tigerspring til Køpckes arbejds-metode. Hans produktion bærer præg af at være blevet til i alle mulige og umulige slags materialer, der mere eller mindre tilfældigt var ved hånden. Det er imidlertid ikke ensbetydende med, at Køpcke arbejdede planløst. Han var med til at formgive et i samtiden radikalt anderledes kunst- og værkbegreb, der med fuldt overlæg tog afsæt i en uprætentiøs hverdagsvirkelighed og resulterede i kunst præget af det tilfældige og det dagligdags.

FLUXUS var en slags anti-bevægelse, der opstod i de første år af 1960'erne med kunstnere fra både Asien, Europa og USA, som gjorde det flydende og flygtige til et grundlæggende koncept.<sup>23</sup> Køpcke var en af de førende kræfter bag FLUXUS' aktiviteter i det nordeuropæiske område. Væsentligt for ham var den betoning af ”det foreløbige, det ikke afgrænsede, det skiftende”, som var så markant i FLUXUS.<sup>24</sup> Med base i det navnkundige Galerie Køpcke, som han drev sammen med hustruen Tut, var han med til at etablere et frugtbart miljø for samtidens internationale avantgarde, der lystigt eksperimenterede med kunstens grænser. I galleriet lancerede Køpcke international nyrealisme og objektkunst for et dansk publikum, og samtidig deltog han som en af de faste medvirkende i FLUXUS' festivaler og happenings – i øvrigt sammen med flere af de kunstnere, som udstillede i hans galleri, bl.a. Robert Filliou og Daniel Spoerri. Køpckes egen produktion blev i høj grad præget af mødet med disse internationale kunstnere.<sup>25</sup> Der foregik altså en udveksling på tværs af miljøet omkring Galerie Køpcke, hvor mange af de samme kunstnere både deltog i FLUXUS-aktiviteter og samtidig dyrkede andre former for kunstnerisk praksis.

At FLUXUS fik publikum op af stolene var en fundamental del af kunstnernes strategi. FLUXUS drejede sig om at skabe interaktion med den traditionelt passive betragter og dæmme op for kunsten som ren envejskommunikation. Formen kaldtes ”InterMedia” – et grænseoverskridende crossover af alle tænkelige praksisformer, der stod i direkte opposition til højmodernismens inddeling af de kunstneriske genrer i skarpt adskilte kasser og den hierarkiske relation mellem en aktiv, skabende

kunstner og en passiv, modtagende betragter.<sup>26</sup> Fokus blev flyttet fra værket til processen.<sup>27</sup> Nok producerede FLUXUS-kunstnerne værker, men ikke i den traditionelle færdige og afgrænsede forstand. Deres gennemgående arbejdsform var aktionistisk og manifesterede sig først og fremmest i happenings, men også i værker af forgængelige materialer, der ofte indgik i større sammenhænge (festivaler, værkserier) og dermed udfordrede idéen om kunstværket som et unikt objekt. FLUXUS-kunstnerne bestræbte sig på at være åbne for samspillet med betragteren, og deres ”værker” var derfor per definition under forandring, genstand for betragterens uforudsigelige reaktion og refleksion. Denne tilgang til værket medførte principielt en udligning af afstanden mellem kunstneren og betragteren. Værket bestod først og fremmest i konceptet, mens udførelsen var underordnet. Betragterens deltagelse var derfor et lige så afgørende kreativt bidrag som det oprindelige udspil, kunstneren stod for. Køpcke formulerede det således, at betragtere, der ikke deltog, bare var voyeurer.<sup>28</sup>

Set i et større kulturpolitisk perspektiv var FLUXUS' strategi led i en generel tendens i 1960'erne om at gøre kunsten mere tilgængelig. Alle skulle have en stemme og have medbestemmelse. Kunst skulle ikke være et fænomen, hvis rammer og indhold blev dikteret ovenfra af en privilegeret elite, men ideelt set noget der groede nedefra, som et folkeligt anliggende.<sup>29</sup> En af Køpckes måder at gribe idealet an på var at bruge materialer, der var tilgængelige for alle, såsom aviser, fødevarer, køkkenredskaber, affald og alle mulige andre hverdagsting. Det gjaldt også hans brug af sproget som materiale. Køpckes produktion handler først og fremmest om koncepter, det vil sige de idéer og tanker, produktionen byggede på, og som han gerne ville sætte i gang hos betragteren. Hans omgang med sproget tog af samme grund udgangspunkt i det dagligdags, nutidige sprog, som man kendte fra medierne, reklamen og massekulturen som sådan. På den måde ville han helt ned i valget af materialer signalere, at alle i princippet kunne være med, både som afkoder og medskaber af konceptet.

### **Kunstværket som ”hærværk”**

Ud over at Køpcke deltog flittigt i de fælles FLUXUS-festivaler i begyndelsen af 1960'erne, producerede han en stor mængde værker, ofte med blandinger af tekst og billeder, og ofte koblet sammen i lange serier.<sup>30</sup> Serien tager udgangspunkt i nogle ret enkle greb eller koncepter, som er lette at aflæse direkte, men som imidlertid også rummer nogle langt mere subtile og komplekse



lag. Køpckes produktion er generelt procesorienteret og konceptuel, men det er ikke alle hans værker, der er lavet i decideret forgængelige materialer. Som eksempel her bruger jeg en collage med mange skrøbelige og forgængelige materialer, dels fordi det kan kaste lys over hans tilgang til værkbegrebet, og dels fordi det kan illustrere den problematik, artiklen diskuterer.<sup>31</sup>

*Bärbaituunk ainär Arbaitt Otto Olsen* (Adaptation of a Work by Otto Olsen, 1969) – herefter blot *Bärbaituunk* – er udtalebetegnelsen for 'bearbejdning af et arbejde af Otto Olsen', sådan som det siges på tysk. [fig. 5] Collagen er altså, som titlen angiver, en bearbejdning af en anden kunstners værk, lavet af "Nyhavnsmaleren" Otto Olsen (1905-66).<sup>32</sup> Selv om hans kunstneriske praksis faldt helt uden for Galerie Køpckes øvrige profil, frekventerede han i sine sidste år galleriet og gav Køpcke lov til at bruge en række af hans malerier til videre be-

arbejdning. Køpckes bearbejdning består i, at han har klæbet og monteret konkrete genstande oven på de ting, Olsen har malet. Det oprindelige maleri, som forestiller et klassisk stilleben med flasker, vaser og frugter på et bord, er blevet forsynet med rigtige flaskeskår, indtørrede citronskræller, en brødskorpe, en tallerken og en gaffel, øl-kapsler, en cigaret-pakke og meget andet, der driver gæk med kunstmalerens traditionelle stræben efter at få billedet til at ligne virkeligheden. Billedet ikke bare ligner, det er virkelighed. Køpcke har oven i købet tilføjet et barokt udseende fortæppe, der trækkes til side for at afsløre billedets herligheder, der ikke længere, som i den genre han leger med, er et illusionistisk øjenbedrag – de er lige så håndgribelige, som de ser ud.

Det greb, Køpcke har foretaget, er umiddelbart helt enkelt: Det flade billede har fået en tredimensionel form og er blevet virkelighed i stedet for *et billede* af virke-

(Fig. 5) Arthur Køpcke: *Bärbaituunk ainär Arbaitt Otto Olsen*, 1969  
Mixed media på masonit, 88 x 113 x 9 cm  
Statens Museum for Kunst, København

lighed. Som Køpcke skrev i en af sine kunstteoretiske tekster fra 1963, så var intentionen

*"at undgaa videst muligt: illusion, hyggestemning, at undgaa at skabe det bare pynt, eller surrogat (...) thi som landskabsmaleri absolut ogsaa har haft pædagogisk karakter, saa tvinger kunsten i dag mennesket (til) ikke at lade sig nøje med en second-hand-natur-oplevelse"*<sup>33</sup>

Når Køpcke benytter virkelige genstande, så er det altså for at lægge afstand til kunsten som gengivelse og symbol og lave en kunst, der giver en "first-hand-oplevelse" af virkeligheden, for nu at tage konsekvensen af hans egen formulering.

Samtidig kan *Bärbaituunk* aflæses som en subtil kommentar til det traditionelle værkbegreb. Ved at tilføje skrot, affald og madrester til Olsens maleri har Køpcke konceptuelt set vandaliseret et "ægte" kunstværk. Nu er Olsens maleri jo ikke noget mesterværk, men det repræsenterer i denne kontekst den traditionelle værkkategori. Køpcke har bragt det forgængelige og banale ind over et værk

og en genre, der sædvanligvis handler om at fastfryse tiden, at bevare øjeblikket og ophøje det til kunst. I skarp kontrast til Willumsen har Køpcke benyttet materialer og teknikker, der knytter stærkt an til begrebet "fluxus": Det er flydende, flygtigt og umuligt at fastholde. Som konservator Louise Cone i en konserveringsrapport fra 2007 konstaterer, så rummer værket mange skrøbelige materialer, blandt andet gammelt brød, og et par ting er faldet af eller er simpelthen smuldrede.<sup>34</sup> [fig. 6]

Køpckes metode og valg af materialer sender et kraftigt signal om, at han har villet lave en type værk, der ikke hørte til blandt museets relikvier, men derimod underlagde sig den omskiftelige virkeligheds vilkår. Køpckes bearbejdning af Otto Olsens maleri fungerer altså, med muntert glimt i øjet, som en degradering af begreberne "kunst" og "værk", der ligesom den koreanske FLUXUS-kunstner Nam June Paiks smadrede flygler har virket som en knyttnæve i synet på borgerskabets kulturbegreb – og i samme åndedrag en åbning ind til en ny forståelse af, hvad kunst kunne bruges til i samfundet.<sup>35</sup>

Køpckes "hærværk" på Otto Olsens traditionelle maleri kan ses som del af en generel tendens i tiden, der kom til udtryk i FLUXUS' vision om at eliminere kunsten, som man kendte den. Som den selvudnævnte FLUXUS-ideolog George Maciunas skrev i 1964: "... Alle FLUXUS-koncerter-publikationer etc er i bedste fald (om få år) en forbigående overgangsløsning til den tid hvor de skønne kunster bliver fuldstændigt elimineret og kunstnerne finder andet arbejde..."<sup>36</sup>

Køpckes metode, ikke blot i collagerne, men i hans samlede produktion, var en form for samplingteknik, der bestod i at "klippe" materiale ud af alle mulige sammenhænge og sætte dem sammen i nye kontekster og på uvante måder – som at tage en citronskræl op af affaldsposen og klæbe den fast til et kunstværk.<sup>37</sup> [fig. 7] Køpcke signalerede dermed, at nutidens komplekse virkelighed i hans øjne ikke længere kunne beskrives i autonome, afsluttede værker. Om samplingteknikken sagde han selv: "Måske har jeg dermed lavet en slags verdensbillede. Tingene er der bare. Hvad enten der er en sammenhæng eller ej. Og hvad enten sammenhængen har betydning eller ej."<sup>38</sup>

*Bärbaituunk* kan ses som et eksempel på, hvordan Køpcke gennem sin praksis reflekterede over værkbegrebet og gjorde op med den klassiske forståelse af værket som en sluttet enhed, en koncentreret udsigelse bygget op omkring ét betydningscentrum. Betragter man et kunstværk som Willumsens *En Bjergbestigerske* over for Køpckes *Bärbaituunk*, illustrerer de altså med al ønskelig

(Fig. 6) Detalje af fig. 5 med en brødskorpe, der er bemalet med sølvbronze. Køpcke malede ofte forgængelige materialer med sølvbronze, hvorved han etablerede en kontrast mellem et overfladisk skær af noget værdifuldt og holdbart og en flygtig substans. Bemærk limklatten i nederste venstre hjørne. Den viser, at der oprindeligt har været klæbet noget fast, som imidlertid er faldet af og forsvundet. Detail of fig. 5 with a crust of bread painted with silver bronze. Køpcke often painted perishable materials with silver bronze, thereby establishing a contrast between superficial appearance of something valuable and permanent, and a transient substance. Notice the smear of glue in the lower left corner. This shows that something used to be stuck on here but has fallen off and disappeared, however





tydelighed to vidt forskellige værkbegreber: Værket som et principielt eviggyldigt objekt, tiltænkt museets tidløse ramme, og værket som en flydende og forgængelig form, åben for forandring og nedbrydning og integreret i virkelighedens verden.

### Flygtighed vs. tidløshed

Derfor kan det da også ved første øjekast forekomme paradoksalt, at *Bårbaituunk* figurerer sammen med *En Bjergbestigerske* på Statens Museum for Kunsts liste over ENB-værker. Tager man Køpckes kunstneriske bevægelse i betragtning, så var det nok det sidste, han havde regnet med - at eftertiden ville besmykke en af hans skrotcollager med titlen "kulturarv af enestående national betydning".<sup>39</sup> Som sagt ligner det umiddelbart en total misforståelse af og et overgreb på kunstnerens intention. FLUXUS var netop et oprør mod kunstinstitutionen, der i kunstnerens øjne fjernede kunsten fra virkelighedens kontekst. Helt så enkelt kan man dog ikke stille det op. Ligesom alle de øvrige avantgardebevægelser i løbet af det 20. århundrede var også FLUXUS – trods alle forsøg på at modsætte sig det – tilbøjelig til at blive til en *institution*, et nyt kunstbegreb, der på sigt kunne indlemmes i kunsthistorien og musealiseres. Som Jens Jørgen Thorsen lakonisk konstaterer: "FLUXUS blev faktisk hurtigt det, den ikke ville være: et museum."<sup>40</sup>

Det er en tilbagevendende problematik for det 20. århundredes avantgarder, der har villet yde modstand mod kunstinstitutionen og placere sig uden for dens etablerede rammer. FLUXUS var anarkistisk i sin stræben og søgte at skabe en antikommercial, procesbaseret, flygtig praksis, der ikke kunne indfanges af institutionen og gøres til "værk" i museet og vare på kunstmarkedet.<sup>41</sup> Samtidig tilføjer FLUXUS' oprør mod kunstinstitutionen et kapitel til fortællingen om den moderne kunsts mønstre af reaktion og modreaktion, som det er nødvendigt at tage med i dokumentationen af det 20. århundredes kunsthistorie.

Set i det lys bliver det helt selvfølgeligt, at Køpckes værker findes bevarede side om side med Willumsens inden for rammerne af det danske nationalgalleri. Hans værker udgør, i al deres skrøbelige uhåndterbarhed, værdifulde dokumenter om tresseravantgardens tilgang til kunsten som tradition og institution, og det er derfor trods alle tekniske vanskeligheder nødvendigt at bevare og formidle dem på samme måde som den øvrige fælles kulturarv. Hans arbejde har haft en varig betydning for eftertiden, og såvel hans praksis som hans kunstteoretiske overvejelser og den indflydelse, hans gallerivirksomhed har haft på den danske kunstscene, trækker lange spor helt op til i dag.

(Fig. 7) Detalje af fig. 5 med indtørrede citronskræller. Detail of fig. 5 with dried lemon-rind

Én ting er imidlertid på papiret at anerkende, hvor vigtigt det er at dokumentere Kjøpckes liv og værk inden for rammerne af det danske nationalgalleri. En anden ting er rent faktisk at stå med smuldrede brødskorper, mørnet plastik, indtørrede citronskræller og skørt avispapir mellem hænderne og have til opgave at konservere kunstværker, der er i langsom, men sikker opløsning.<sup>42</sup> For selv om museumsloven pålægger de statslige og statsanerkendte museer at bevare kulturarven, så er det ikke altid fysisk muligt at effektuere lovens ord i praksis.

Det gælder for alle kunstværker, at de ældes, og konservatorernes opgave er at forhale den proces.<sup>43</sup> Men i nogle tilfælde er værkerne af en sådan beskaffenhed, at det simpelthen er umuligt på sigt at holde dem "i live". Især volder den nyere tids kunst problemer, fordi store dele af den er fremstillet i utraditionelle materialer med lav eller uforudsigelig holdbarhed. Hvor konservatorerne er nogenlunde fortrolige med sammensætningen og holdbarheden af materialerne i et oliemaleri som *En Bjergbestigerske*, så bliver det straks mere kompliceret med kunstværker som *Bärbaituunk*, der er fremstillet af blandede materialer og noget lim til at holde sammen på det hele. De forskelligartede materialer har varierende holdbarhed og reagerer forskelligt på påvirkning udefra i form af lys, ilt, støv, fugt, tryk etc., og i uheldige tilfælde vil materialerne modarbejde hinanden, fx hvis limens opløsningsmiddel nedbryder den genstand, den skal fastholde.<sup>44</sup>

### Nye kriterier for bevaring

I 1993 gik en flok kuratorer og konservatorer fra Holland sammen om det interdisciplinære forskningsprojekt *Conservation of Modern Art*, der havde til formål at belyse vanskelighederne med at bevare den nyere tids kunst. Projektet har været med til at sætte fokus på moderne kunst som et særligt konserveringsteknisk felt, der kræver sine helt egne kriterier og metoder for at sikre kunstværkerne en hensigtsmæssig behandling. I 1999 udmundede projektet i et internationalt symposium og en antologi under overskriften *Modern Art: Who Cares?* Antologien belyser en række fundamentale spørgsmål, som moderne kunst i utraditionelle materialer stiller konservatorerne overfor. I en artikel med den sigende titel "Painful decisions" beskriver filosofen Renée van de Vall, hvordan konservatorerne uvægerligt kommer til at stå i uløselige dilemmaer, når de skal beslutte, hvordan de nye kunstformer skal behandles. Forfatteren sammenligner konservatorernes dilemmaer med dem, man møder i de klassiske græske tragedier: Uanset hvilket valg man

træffer, vil man stå tilbage med bevidstheden om, at det sker på bekostning af noget andet. Kompromiset må derfor medregnes som en basal faktor i konserveringen af moderne kunst i utraditionelle medier.<sup>45</sup> [fig. 8]

Kompromiser er altså nødvendige, når det gælder behandlingen af værktyper som Kjøpckes *Bärbaituunk*, hvor det er en konceptuel pointe, at det er udstyret med forgængelige materialer. Det resulterer i et grundlæggende dilemma: Skal museet varetage opgaven med at formidle historien om en kunstner og en bevægelse, der gjorde op med idéen om det bestandige kunstværk? Eller skal det snarere fokusere sin energi på at beskytte værket mod tidens tand og de skadelige omgivelser? Hvis man vælger den første model, vil det umiddelbart være det rigtigste at præsentere Kjøpckes værk, sådan som det oprindeligt er lavet, uden beskyttende glas og med direkte adgang til interaktion med betragteren. Værket vil da forgå relativt hurtigt, men publikum vil få en værkoplevelse, der ligger tæt på den kunstneriske intention om det åbne, procesorienterede værk, der lægger op til deltagelse.

Vælger man den anden model, vil man udstille værket bag glas i en klimastyret montre, som beskytter det mod påvirkninger udefra. Dets levetid vil da kunne forlænges til glæde for kommende generationer af kulturarvsbrugere, men værkoplevelsen vil ligge meget langt fra den oprindelige intention – ja, faktisk peger værket på, at præsentationen vil være i direkte modstrid med Kjøpckes idé om en dagligdags kunst integreret i den omskiftelige virkelighed, idet værket så bliver gjort til en tidskapsel fra en svunden tid. Museet kommer altså i dette tilfælde i klemme mellem forpligtelsen til at bevare kulturarven som indhold og som fysisk ting.

Det er den sidste model, der normalt praktiseres på museerne. Man kan spørge, om det overhovedet er museets opgave at tage hensyn til kunstnerens intention, når et kunstværk først indgår i en samling? I det øjeblik et værk musealiseres, tages det jo ud af sin oprindelige kontekst og indskrives i den encyklopædiske tradition, som er særegen for et nationalgalleri som Statens Museum for Kunst, og det er et vilkår, der ikke kun gælder FLUXUS-præget kunst, men alle kunstværker. Det mener kunstneren Bjørn Nørgaard, der understreger, at også mere traditionelle værktyper fjernes og fremmedgøres fra den sammenhæng, de er skabt i, når de placeres på et museum. Det bør dog ikke forhindre museerne i at synliggøre, at præsentationen af værkerne ikke stemmer overens med den oprindelige kunstneriske kontekst og intention.<sup>46</sup>

Nørgaard var selv del af den danske tresseravantgarde, og ifølge ham var Kjøpckes kunstneriske projekt langt mere dobbelttydigt, end den faglige reception af hans arbejde lader vide. Når man tolker Kjøpckes arbejde som et forsøg på at nedbryde den traditionelle værkkategori ved at producere flygtig og forgængelig kunst, så er det principielt sandt nok – det var den udtalte ideologi – men en anden og mere konkret faktor må ikke undervurderes, nemlig at Kjøpcke og de øvrige kunstnere med tilknytning til FLUXUS var ludfattige. Det var en væsentlig årsag til, at de benyttede de forhåndenværende, trashede materialer, som blev deres varemærke.<sup>47</sup> Nørgaard antyder dermed, at banale økonomiske omstændigheder har været medvirkende til at konstruere en mytologi omkring Kjøpcke og FLUXUS-miljøet som oprørske avantgarde. Han medgiver dog, at afvisningen af det traditionelle værkbegreb i 1960'erne var en reel kunstnerisk motivation. Dengang var han og mange andre kunstnere i miljøet sikre på, at kategorier som maleri og skulptur helt ville forsvinde. Samtidig udtrykker han, at det er kunstnerens privilegium at sige det ene og gøre det modsatte, også for at unddrage sig en bestemt definition.<sup>48</sup> Her berører han en uhyre væsentlig pointe, for skismaet mellem kunstinstitution og kunstner, sådan som de er konstituerede i moderne tid, er præcis, at institutionen i form af kunsthistorikere, museer etc. forsøger at kortlægge og systematisere det kunsthistoriske materiale, mens kunstnerne i deres praksis hele tiden udvider feltet og udfordrer den institutionelle logik.

### Det nødvendige kompromis

Nørgaards bemærkninger kan fungere som en reminder om, at kunstneriske intentioner kan forandre sig. Kunstnerens intention er derfor ikke i sig selv et holdbart parameter for, hvordan man skal gribe bevaring an. Det toneangivende forskningsprojekt *Conservation of Modern Art* konkluderer imidlertid, at viden om kunstnerens materialer, teknik, konceptuelle overvejelser og bagtanker bør informere og vejlede bevaringsarbejdet.<sup>49</sup> Ligesom dokumentationen af Willumsens maleteknik kan bekræfte, at den museale behandling og præsentation af hans oeuvre stemmer overens med den kunstneriske intention bag, så bør man også bestræbe sig på, at intentionen bag Kjøpckes værker, om ikke bekræftes, så i hvert fald synliggøres. Problemet er, at kriterierne for bevaringsarbejdet så at sige defineres af det varige værkbegreb, som Willumsen er eksponent for, mens det flygtige værkbegreb, som mange af Kjøpckes værker repræsenterer, er på kollisionskurs med disse kriterier. Udfordringen ligger i at koordinere



hensynet til kulturarvens fysiske bevaring – det at man vil sikre væsentlige værker og genstande, så kommende generationer også kan opleve dem, og hensynet til formidlingen af kulturarvens indhold – de fortællinger, som de fysiske genstande bærer på.

Hvis man udelukkende tager hensyn til den fysiske kulturarv, så amputerer man det reelt oprørske indhold hos en kunstner som Kjøpcke. Når konservatorerne kæmper for at bevare de sørgelige rester af brødskorper fra engang i 1960'erne og indkapsler værker, der er tiltænkt en direkte interaktion med omgivelserne, i beskyttende glasmontrer, så griber det uvægerligt ind i oplevelsen og forståelsen af budskabet. For Kjøpckes vedkommende var det netop budskabet og ikke den fysiske genstand, der var centralt for hans kunstforståelse. Når hans værker tildeles status af Enestående National Betydning, bliver paradokset i håndteringen af den fælles kulturarv derfor tydeligt. En af grundene, til at Kjøpcke betragtes som uomgængelig i dansk kunsthistorie, er jo netop, at han

(Fig. 8) Detalje af fig. 5 med en tallerken, hvor man bl.a. kan se rester af tobak og et stykke plastic. Plastic er et af de materialer, som er særligt vanskelige for konservatorerne at bevare, da det reagerer meget kraftigt på omgivelsernes lys, ilt, fugt etc., og derfor forgår hurtigt. Detail of fig. 5 with a plate with shreds of tobacco and a piece of plastic. Plastic is one of the materials that pose special problems of conservation, as it reacts sharply to the light, air and humidity of its surroundings, which means it perishes rapidly

har udfordret forståelsen af, hvad kunst kan være. At denne kvalitet på den ene side ophøjes, i og med at hans arbejde tildeles en særlig kunsthistorisk betydning, og at den samme kvalitet på den anden side underkendes, idet den tilsløres og amputeres i den praktiske håndtering af hans værker, stiller bare problemet på spidsen.<sup>50</sup>

Og problemet er voksende, i takt med at kunst- og værkbegrebet udvides, og det bliver mere og mere almindeligt at arbejde i utraditionelle kunstneriske materialer. Derfor er det også helt afgørende at forholde sig til paradokset. Ellers ender man med kun at bevare kunstværket som en tom skal, mens indholdet smides væk – og det strider selvsagt imod alle gode og vigtige intentioner med overhovedet at værne om den fælles kulturarv.

Det afgørende og svære spørgsmål er: Hvad stiller man helt konkret op over for det paradoks, som museumsloven placerer de statslige og statsanerkendte museer i? En mulighed kan være at overføre kunstværker, der er problematiske at bevare fysisk, til andre medier og således bevare dem som dokumentation.<sup>51</sup> En anden

kan være at indgå aftaler med nulevende kunstnere om muligheden for løbende at udskifte forgængelige dele og materialer.<sup>52</sup> En tredje kan være at operere med realistiske tidshorisonter for, hvor længe det giver mening at lappe på et værk, før det må klassificeres som "dødt".

Den aktuelle konsensus i konservatorfaget er at gribe paradokset an som en vanskelighed, der nødvendigvis må munde ud i et kompromis. Frem for at opstille faste, strengt rationelle retningslinier for håndteringen af værker, fokuseres der i stigende grad på individuelle sager og inddragelse af følelser og intuition, når de svære beslutninger skal træffes.<sup>53</sup> Hvis det kan medføre, at man på museerne forpligter sig til at synliggøre omkostningerne ved den fysiske sikring af kunsten, vil det allerede være et skridt i en positiv retning. Skal man gå længere end det og vurdere, om de nuværende betingelser for bevaring af kulturarven, som museumsloven udstikker, er tidssvarende, kræver det selvsagt langvarige og grundige overvejelser. Men at der eksisterer et paradoks, som ikke på sigt kan fortrænges, hersker der ingen tvivl om.

- 1 For yderligere information om ENB-kategorien og Kulturministeriets kulturbevaringsplan, se <http://www.smk.dk/smk.nsf/docs/cecd-da8de6542dd0c125722e005065f8>. Siden er besøgt 25. september 2007.
- 2 Det skal understreges, at de to kunstnere og deres værker bruges til at illustrere nogle specifikke pointer, der er væsentlige for artiklens diskussion. Artiklen leverer ingen samlet redegørelse for deres virke.
- 3 J.F. Willumsen (1863-1958). Arthur (Addi) Kørpcke (1928-77).
- 4 Begrebet "Den store Stil" er hentet fra Henrik Wivel: *Symbolisme og Impressionisme*. Ny dansk kunsthistorie, bind 5. Palle Fogtdal, København 1994.
- 5 Kunstnerens egne ord, citeret i Loa Haagen-Pictet: "Europæeren J.F. Willumsen: Kunstsyn og selvforståelse ved indgangen til det 20. århundrede", i Peter Nørgaard Larsen (red.): *Sjælebilleder. Symbolismen i dansk og europæisk maleri 1870-1910*. Statens Museum for Kunst, København 2000, s. 204.
- 6 Marvin Altner: "Die Kunst der Aufforderung" i Marvin Altner (red.): *ART IS WORK IS ART. Arthur Köpcke zum 75. Geburtstag*. Hamburger Kunsthalle og VG Bild-Kunst, Bonn 2003, s. 17.
- 7 Museumslov (07.06.2001), kap. 1, §2. Se [http://147.29.40.91/\\_GETDOCI\\_/ACCN/A20010047330-REGL](http://147.29.40.91/_GETDOCI_/ACCN/A20010047330-REGL). Siden er besøgt 20. september 2007.
- 8 Troels Filtenborg: "J.F. Willumsens maleteknik og arbejdsmetode" i Vibeke Petersen (red.): *J.F. Willumsens maleteknik*. J.F. Willumsens Museum, Frederikssund 1992, s. 12-14.
- 9 Ibid., 23-27. Willumsens videnskabelige omgang og grundighed med materialerne var typisk for hans arbejdsmetode og selvpfattelse. Han betragtede det som afgørende at holde sig orienteret om den generelle videnskabelige udvikling i samtiden og, ligesom de renaissancekunstnere han anså som sine forbilleder, at være vidende inden for andre discipliner, som kunne oplyse hans kunstneriske arbejde. Se Haagen Pictet, 2000, s. 201-04.
- 10 Filtenborg, 1992, s. 26.
- 11 Kørpcke beskrives sådan i Anneli Fuchs: "Nye fænomener – om dansk kunst og kunsthistorie 1960-72" i *Nordisk 60-tal. Udbrott och konfrontation*. Nordisk Konstcentrum 1991, s. 101.
- 12 Jens Jørgen Thorsen: *MODERNISME I DANSK MALERKUNST*. Forlaget Palle Fogtdal A/S, København 1987, s. 223. Set med akademiske briller er Thorsen dybt subjektiv i sine kunsthistoriske perspektiveringer, som derfor tages med et gran salt. Hans bog har imidlertid værdi som historisk dokument og engageret øjenvidneskildring.
- 13 Ordet FLUXUS betegner netop det flydende eller flygtige, som blev legemliggjort mest konsekvent i FLUXUS' happenings, men også kom til udtryk i den udbredte brug af forgængelige materialer i produktionen af collager, assemblager, environments etc.
- 14 Lars Qvortrup: *Det vidende samfund – mysteriet om viden, læring og dannelse*. Unge Pædagoger, København 2004, s. 23-24.
- 15 Filtenborg, 1992, s. 16.
- 16 Ibid., s. 14-15. Willumsen havde selv flere elever i lære, og intentionen var, at han som den erfarne og visionære lærerskikkelse kunne vejlede unge kunstnerspirer, ikke kun til at blive dygtige håndværkere, men lige så vel til at blive æstetisk og åndeligt dannede.
- 17 Ibid., s. 13.
- 18 For en konserveringsteknisk gennemgang af kaseingrunderings sammensætning og virkning, se Troels Filtenborg: *J.F. Willumsens maleteknik*. Afgangssopgave II del. Konservatorskolen. Det Kongelige Danske Kunstakademi, København 1993, s. 310-13. Dele af afhandlingens resultater figurerer også i Filtenborg, 1992.
- 19 Brev til Edith Willumsen, dateret 1. december 1902. Citeret i Filtenborg, 1993, s. 311.
- 20 Ibid., s. 310-11.
- 21 Filtenborg mener af samme grund, at der må være tale om en erindringsforskydning fra Willumsens side, for analyser af grunderingen i *En Bjergbestigerske* fra 1912 viser, at den ikke stemmer helt overens med Viberts famøse opskrift, som Willumsen skriver har voldt ham problemer. Troels Filtenborg: *Restaureringsrapport*, dateret foråret 1995, s. 2.
- 22 Den første version af *En Bjergbestigerske* fra 1904 er faktisk i en ringere stand end den anden version. Andre hovedværker af Willumsen, der volder bevaringsmæssige vanskeligheder, tæller *Sol og Ungdom* (1910) på Göteborg Konstmuseum og *En Fysiker* (1913), som hænger sammen med den første

- bjergbestigerske på Hagemanns Kollegium. Se Filtenborg, 1992, s. 52-53 og 56-57, samt Filtenborg, 1995, s. 2.
- 23 I faglitteraturen er der delte meninger om, hvor og hvornår FLUXUS præcis opstod, og om der i det hele taget var tale om en samlet 'bevægelse'. Amerikaneren George Maciunas tillægges ofte rollen som bevægelsens centrale ideolog, men især inden for den danske FLUXUS-reception afviser man, at FLUXUS var et amerikansk fænomen. Se Eric Andersen: "Hvad er..." i Peter Brix Søndergaard (ansv.): *[neo]avantgarde*. Passepartout – skrifter for kunsthistorie nr. 19, Aarhus Universitet 2002, s. 30 og Thorsen, 1987, s. 223. Der er ligeledes delte meninger om, hvordan begrebet FLUXUS skrives (med små eller store bogstaver i forskellige konstellationer: Fluxus, fluxus, FLUXUS). Jeg har valgt at benytte Jens Jørgen Thorsens skrivemåde med versaler, fordi det understreger FLUXUS' udadvendte energi.
- 24 Fuchs, 1991, s. 102. Citatet er Køpckes eget og stammer fra hans artikel " = den nye virkelighed/" fra 1963.
- 25 Altner, 2003, s. 9.
- 26 Højmodernismens kunstbegreb findes spidsformuleret i Clement Greenbergs kunstteoretiske skrifter fra perioden ca. 1940-60.
- 27 Andersen, 2002, s. 31-32.
- 28 Elisabeth Delin Hansen og Claes Christensen (red.): *Continue! Om Arthur Køpcke*. Nikolaj Udstillingsbygning, København 1996. Se også Claus Mewes (red.): *Art and Politics: Erró, Fahlström, Köpcke, Lebel*. PhoenixArt 2003, Phoenix Kulturstiftung, Sammlung Falkenberg / Museum Morsbroich, Leverkusen / Museum der bildenden Künste, Leipzig / Neue Galerie am Landesmuseum, Joanneum, Graz, 2003-06, s. 32-33.
- 29 FLUXUS betragtes af samme grund som en radikal videreførelse af den historiske avantgardes udfordring af kunst- og værkbegrebet i begyndelsen af det 20. århundrede. Navnlig dadaisterne, der allerede i 1910'erne og 20'erne lavede forløbere for happenings og environments (Cabaret Voltaire, Merzbau) og totalt afviste enhver autoritet, var en afgørende kilde til FLUXUS' praksis. Se Thorsen, 1987, s. 223 og 242. Med hensyn til idealet om en folkelig kunst, så var det netop et ideal. I praksis var det en snæver inderkreds, der deltog i FLUXUS' aktiviteter og frekventerede det senere legendariske Galerie Køpcke, og i det omfang man kan tale om en folkelig reaktion på FLUXUS i 60'erne, så bestod den for det meste i forargelse. Se Fuchs 1991, s. 100 og Mikkel Bøgh: *Geometri og bevægelse*. Ny Dansk Kunsthistorie bind 9. Forlaget Palle Fogtdal A/S 1996, s. 82-87.
- 30 For en nærmere indføring i Køpckes forskellige værkserier, se Altner, 2003, s. 10-22.
- 31 Jeg leverer ikke en samlet analyse af værket, men uddrager blot en pointe med relevans for artiklens diskussion.
- 32 Se <http://www.kulturarv.dk/kid/VisWeilbach.do?kunstnerId=9822&wsektion=biografi>, Weilbachs Kunstnerleksikons artikel om Otto Olsen. Siden er besøgt 17. september 2007.
- 33 Arthur Køpcke: " = den nye virkelighed/" (1963) i Barbara Wien (red.): *Arthur Køpcke begreifen erleben. Gesammelte Schriften*. Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln; Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart/London; Wiens Verlag, Berlin 1994, s. 202-07.
- 34 Louise Cone: Konserveringsrapport, dateret 5. juni 2007.
- 35 Nam June Paik skriver anerkendende om Køpcke: "Jeg lærte af min søster / hvordan man åbner et klaver / Addi Køpcke lærte mig / hvordan man lukker et klaver." Thorsen, 1987, s. 238.
- 36 Ibid., 228.
- 37 Denne samplingsteknik understreger atter, at Køpcke og FLUXUS-bevægelsen videreførte den historiske avantgardes praksis. Peter Bürger beskriver i sit skoledannende værk *Theorie der Avantgarde* avantgardens værkbegreb som ikkeorganisk. I modsætning til det klassiske værkbegreb, hvor alle dele samler sig til en organisk enhed, består det avantgardistiske værk af fremmede elementer, der sidestilles i værket uden hierarki. Peter Bürger: *Om avantgarden*. Oversat af Eivind Tjønneland fra tysk: *Theorie der Avantgarde* (1974). Cappelen, Oslo 1998, s. 94-136.
- 38 Thorsen, 1987, s. 249.
- 39 FLUXUS-kunstneren Henning Christiansen formulerer det sådan, at Køpcke aldrig troede, at han skulle blive "rig og berømt" af sin kunst. Oplyst ved samtale med Henning Christiansen 29. august 2007.
- 40 Thorsen, 1987, s. 236.
- 41 Mekanismerne bag avantgardens institutionalisering er i sig selv et så omfangsrigt og komplekst emne, at det ikke kan ydes retfærdighed inden for rammerne af denne artikel.
- 42 Sidst Køpckes værker fra Statens Museum for Kunsts samlinger blev gjort klar til udstilling, var det da også med en erkendelse af, at hvis de skulle udstilles, skulle det ske snarest, for de holder ikke mange år frem. Oplyst af værkstedsleder for Børnenes Museum for Kunst, Michael Hansen, som har lavet udstillingen 2+2=7, hvori indgik fire af Køpckes værker, heriblandt *Bärbaituunk*.
- 43 Baseret på en formulering af Jørgen Wadum, bevaringschef på Statens Museum for Kunst, i Karen Margrethe Schelin: "Under huden på et mesterværk" i Berlingske Tidende, 14. september 2007, 6. sektion, s. 4.
- 44 Thea van Oosten: "Here today, gone tomorrow? Problems with plastics in contemporary art" i Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (red.): *Modern Art: Who Cares?* The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, s. 158-63 og Gitte Willumsen: "Museer vil bevare plasticgenstande" i Ingeniøren, 17. august 2007, 1 sektion, s. 16-17.
- 45 Renée van de Vall: "Painful Decisions: Philosophical Considerations on a Decision-making Model" i Hummelen & Sillé, 1999, s. 196-97.
- 46 Oplyst ved samtale med kunstneren 12. september 2007.
- 47 Som ovenfor. Spørgsmålet er, om Køpcke ville have lavet sine ting i bronze og marmor, hvis han havde haft mulighed for det?
- 48 Som ovenfor.
- 49 Hummelen & Sillé, 1999, s. 14-19.
- 50 Problemet blev sat på spidsen på en anden måde, da den daværende direktør for Statens Museum for Kunst, Allis Helleland, i 1994 opsagde en deponeringsaftale om René Blocks omfattende samling af FLUXUS-kunst, bl.a. med henvisning til at det ville blive alt for kostbart at bevare den. I disse år ser man imidlertid en stigende kunstinstitutionel interesse for FLUXUS, på trods af de næsten uoverkommelige besværligheder med at håndtere FLUXUS i en museal kontekst. Se Allis Helleland, Jakob Fibiger Andreasen m.fl. (red.): *13 år med Allis*. Statens Museum for Kunst, København 2007, 73 og Andreas Huyssen: "Fluxus i kontekst" i Søndergaard, 2002, s. 123-24.
- 51 Sådan lyder Henning Christiansens forslag. Han mener ikke, at Køpckes værker som fysiske genstande skal bevares med alle midler. Det var budskaberne, der var det centrale, og derfor er det efter Christiansens mening dem, der først og fremmest skal tages hensyn til. Oplyst ved samtale med kunstneren 29. august 2007.
- 52 Et aktuelt internationalt forskningsprojekt på Statens Museum for Kunst har til opgave at systematisere indsamlingen af information ved indkøb af nulevende kunstneres værker til samlingen. Dette forskningsprojekt tager bl.a. fat i det påtrængende spørgsmål om, hvorvidt der sker et tab af autenticitet ved udskiftning af originale dele af et kunstværk. Man kan af gode grunde ikke gå direkte til værkets ophav, når det drejer sig om afdøde kunstnere som Willumsen og Køpcke, men man kan komme et stykke ved at indhente oplysninger bl.a. fra personer, der har kendt kunstnerne.
- 53 Van de Vall kalder den nutidige praksis for en "aristotelisk etik", der baserer sig på sammenligninger mellem konkrete cases og intuitiv vurdering frem for abstrakte principper og logisk deduktion. Van de Vall, 1999, s. 197-200.