



SAMLERENS VERDEN

Af Carsten Bagge Laustsen

”

Jeg vil bare gerne have dem.
Jeg vil bare gerne have en masse af dem.”

(Lasse Brogaard, 32 år,
samler af special collection-Barbie-dukker)

TINGEN, der mangler

I Jean de la Bruyères *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* fra 1688 møder vi Diognètes, der samler på medaljer og er på jagt efter netop den, som mangler, for kunne fylde den sidste tomme skuffe i hans kabinet. Medaljer ved han egentlig ikke meget om, men han vil ofre næsten alt for at få den sidste. En anden af bogens karakterer, Démocèdes, bruger 20 år på at finde det sidste tryk af Collot, som skal fuldende hans samling. Ikke et tryk af stor kunstnerisk kvalitet, men også han mangler kun ét værk, og det er netop dette. Omkostningerne ved hans samlermani – de er store. Hans piger må gå dårligt klædt og sultne i seng, og chancen for, at de bliver giftet bort, er mindre end små, da samlingen kræver sit. Uden medgift, intet giftermål. Alle disse problemer kunne naturligvis løses, hvis blot Démocèdes ville sælge samlingen, men det vil han – selvfølgelig – ikke (citeret i Chang 1996: 95).

For Bruyère handler det at samle ikke om det æstetisk skønne, behagelige eller måske endda fuldkomne, men simpelthen om at fylde hullet ud. At samle synes vigtigere end det, man samler på. Og det, man endnu ikke ejer, fylder langt mere end det, man allerede har. Bruyère skriver:

”

At samle er ikke at have smag for, hvad som er godt eller smukt, men for det, som er sjældent og unikt, for hvad man har, og som andre mangler. Det er ikke en tilknytning til det, som er perfekt, men til det, som man er på jagt efter, og som er på mode. Det er ikke en forlystelse, men en passion, der er så voldsom, at den tåler sammenligning med kærlighed og ambition, når man ser bort fra objektets lidenhed. Det er ikke en passion, som man generelt har for sjældne og værdifulde ting, men kun for bestemte ting, som er sjældne og på samme tid efterstræbte.” (citeret i Chang 1996: 95)

Samleren er grebet af et intenst begær: Jagten på det næste objekt. Men dette objekt skriver sig ikke ind i rækken som blot endnu et af slagsen. Logikken er ikke +1: Nu har jeg én mere. Nu 50 Kähler-vaser, nu 50 tændstikæsker fra forskellige fabrikker, nu 50 autografer fra rockstjerner, nu 50 frimærker med heste, nu 50 øloplukkere, nu 50 *collector editions*-Barbiedukker ... før var der 49. Det nye objekt er, ud over at være en tilføjelse, samtidig det, som tænkes at gøre samlingen komplet, eller i hvert fald mere komplet, og som dermed giver værdi til alle samlingens tidligere fund. En samling er ikke et simpelt mangfold, en ophobning af ting: Jeg har måske 12 middagstallerkner, 12 frokosttallerkner, 12 dybe tallerkner, men disse 36 stykker porcelæn er ingen samling. Det bliver det først, når jeg også skal have lysestagerne, blomstervaserne, stegefadene og skålen til konfekt. Og ... først da samler jeg. Hvert objekt har en dobbelt værdi: En egenværdi og en værdi i forhold til samlingen (som den netop også samtidig tilføjer værdi – værdi til hvert af de tidligere fund, som nu er en del af en større og mere fornem og storslået helhed).

Og samtidig: Hver ny tilegnelse har en dobbelt og modsætningsfyldt funktion: Den tænkes på den ene side som det, der fuldender samlingen – det, der mangler – men samtidig skubber hver ny ting konstant grænsen, så et nyt og endnu ikke tilegnet objekt får rollen som det, der driver begæret og dermed også samleren fremad (Baudrillard 2005: 92). Samlingen har et objekt som sit omdrejningspunkt, der korresponderer til denne konstitutive mangel – dette evige +1.

Det, som styrer samlerens begær, ja, selve begærs igangsætter, er et objekt af en særlig slags – det, den franske psykoanalytiker, Jacques Lacan, kalder "objet petit α ". Lacan kursiverer a'et for at markere en forskel til almindelige og faktisk forekomne, erobrede eller indsamlede objekter (a). Der er nok tale om et objekt, men vi forstår måske bedre, hvad der er på spil, hvis vi tænker det som en plads – en plads, alle fysiske og konkrete objekter kan sættes ind på. Og når de er placeret på denne plads, fortrylles de og får dermed noget sublimt over sig. For dem vil man ofre meget. Det transcendentale objekt, α , forestilles at være det, der en gang for alle kan tilfredsstille begærets tørst. Med dette objekt er samlingen fuldbragt. Men følelsen af fuldendelse ebber snart ud, ja nærmest så snart objektet tilføjes til samlingen – medaljen, Corrot-trykket, *what ever*. Det viser sig overraskende hurtigt, at a og α ikke er det samme.



Keramik af Bente Skjøttgaard (1961-)

Det værste, der næsten kan ske, er derfor, at samlingen fuldendes (Baudrillard 2005: 99). Hvis man nærmer sig dette punkt, vil man fluks ændre reglerne for samlingens opbygning og indhold. Før dansk keramik. Nu skandinavisk ... Før værker af Gertrud Vasegaard, nu alt Hjorth, og så måske i tredje justering alt bornholmsk keramik. Eller måske bare "bedre" snarere end flere ting, hvilket ikke gør udfordringen mindre. Man kaster sin kærlighed på en ny keramiker, ting i en ny farve, middagsstellet skal pludselig suppleres med et kaffeservice osv. For nogle samlere løser dette problem sig af sig selv, da samlingen defineres som en åben serie. Frimærkesamlerne kunne fx se frem til kommende mærker. Samlerne af juleplatter kunne vente på næste jul, hvor endnu en vil blive udbudt til salg. Samlere af *special collection*-Barbiedukker kan se frem til den næste, der sendes på markedet. Og så fremdeles.

At samle er at være i bevægelse. Samleren motiveres ikke af samlingen, men af det, som mangler i den – af dette "objet petit α ". Her har vi også grunden til, at man ikke bare kan købe en samling. Det er selve jagten og ikke mindst minderne om den – alle samlere ved præcis, hvor og hvordan de fik en specifik ting – som driver og definerer samlere (Baekeland 1994: 209). Det handler ikke kun om det, man samler på. Det handler også om selve det at samle. Måske faktisk allermest det. Man kunne måske med en term fra militærstrategien se de tilegnede objekter som en form for *collateral damage*. En op-hobning af ting, som, hvis vi sætter det på spidsen, blot er et biprodukt af vores ønske om at mærke suset.

Begæret og nydelsen

Man kunne måske mene, at samlere må være nogle af de mest utilfredse og uforløste mennesker, man overhovedet kan forestille sig. Men så misser man noget helt centralt. Dette lige-ved-og-næsten fremkalder en intens nydelse. Hvis det er svært at forstå – og det er det måske for folk, som ikke selv samler – så tænk på shopping. Det at shoppe

muliggør for mange en nydelse, der er større end glæden ved at få købt den enkelte ting. Og ofte har den, som shopper, ingen idé om, hvad der mangles, inden han eller hun kaster sig ud i projektet. Udgangspunktet for det hele er netop selve ønsket om at shoppe. "Skal vi tage en tur på Strøget ...?" Ordet samlermani forsøger at indfange den lyst ved at samle – ved på én og samme tid konstant både at erobre og fejle. Selve det at samle bliver det primære – det bliver en besættelse. Ordet mani forsøger i forlængelse heraf at indfange et kontroltab. Man er ikke længere et initierende subjekt, men blot et vedhæng til samlingen. Samlingen kræver ...

Og så, og også her rammer Bruyère plet: Det begær, vi har efter tingene, er et socialt medieret begær. Ting bliver mere efterstræbelsesværdige, når andre også sætter pris på dem. Men begæret er samtidig, som Jacques Lacan (1998: 235) skrev, også et begær efter den andens begær. Vi begærer det, som andre også begærer. Hvem kender ikke til det ved på en auktion pludselig at ville give mere, fordi man ser, at andre værdsætter objektet endnu højere, end man selv umiddelbart gjorde? Noget, som virkede ordinært, bliver pludselig interessant eller i hvert fald mere spændende. Måske ser den anden noget i tingen, jeg ikke allerede har set? En Salto-vase kan på 20 år pludselig blive ti gange så meget værd. Og vi begærer den så desto meget mere. Fordi prisen signalerer værdi, men også fordi vaser, eller hvad vi nu er på jagt efter, så ikke længere er noget, enhver kan købe. Der findes folk, som samler på noget helt egensindigt, men de fleste samlere er socialt orienterede og vil have det, andre også vil have.

At begæret er begæret efter den andens begær har imidlertid også en anden betydning (ibid.). Den anden skal begære mig – jeg ønsker at være objektet for den andens begær. Jeg kan over for den anden stolt vise samlingen frem: Se hvilke pragtstykker, jeg har! "Denne har kun jeg", "denne var ekstremt svær at finde", "denne måtte jeg betale en bondegård for". Og ak og ve, hvis ikke den anden nikker anerkendende eller på anden måde udtrykker sin respekt og beundring. Som Don Juan noterede alle (kvinde)erobringer i sin bog, han var om nogen en inkarneret samler, sætter vi vores fund ind i trofæskabet. Nogle



Grafik af Rasmus Nellemann (1923-2004)

samlere er meget private, men lur mig, om de ikke stadig måler deres formåen i forhold til andre. Om ikke andet så udtrykt gennem tingenes pris. Prisen er interessant, da den signalerer, hvor sjælden og efterspurgt noget er. To ting, som Bruyère også lagde vægt på i citatet. Og altså: Hvor har jeg mange gange hørt, at de andres samlinger er helt forkerte: De har ikke sans for den æstetiske værdi, de render efter moden, de køber for billigt og satser ikke på værker med museums kvalitet ... Samleren er pinligt bevidst om, hvad de andre har, og de nyder den status, en stor og flot samling kan give.

Vi kan også på denne baggrund forstå den udbredte praksis med at vise sine seneste fund frem på Instagram og andre sociale medier. Andre kan så her bifalde ens nye erobringer og mere generelt ens gode smag og stil, omfanget af samlingen, tingenes



Tekander af Gutte Eriksen (1918-2008) og af medlemmer af gruppen Otte jyske keramikere

sjældenhed osv. Det er, som om drømmen om at få sin bolig gennemfotograferet til *Bo Bedre* eller andre livsstilsmagasiner her kan leves fuldt ud på egen side. Og afregningen kommer med det samme i form af likes og kommentarer – og i anden omgang i form af nye følgere eller "venner". Og for hvem uploades disse mange billeder så? Ikke en specifik person som sådan, men snarere et mere generelt "man". Det forventes, at dette "man" finder billederne anerkendelsesværdige, og at de vækker velbehag. Som ved objektet (altså "objet petit α ") kan vi her tale om en plads. Lacan kalder denne forestillede instans, som skal ratificere vores begær, for den store Anden. Hvad *man* synes er god smag, varierer helt sikkert fra det ene samlerfællesskab til det andet. Og dette "man" er naturligvis påvirket af reklamer, af livsstilsmagasiner og programmer og meget andet i den dur. Det centrale her er imidlertid, at forestillingen om dette "man" for samlere fungerer som en mental kategori, man orienterer sig efter. Vi samler til den Andens velbehag.

Samlingen

Samlere er systematisk. I samlingen har hvert nyt objekt en mening og en placering. Det kan dog gå over gevind, og det er fristende at sammenligne samlere med det, man i amerikansk sammenhæng kalder en *compulsive hoarder*. Jeg har besøgt flere samlere, hvor det kan være vanskeligt at komme frem for keramik, og hvor selv basale behov har måttet vige for ønsket om at kunne købe nye ting til samlingen. Men hvor den ekstreme ophober af ting mangler et kriterium for at vælge mellem det vigtige og det perifere, ja for i det hele taget at vælge (Frost & Hartl 1996), er samlere i minutiøs kontrol. Alt gives mening i forhold til en overordnet plan. Det kan, hvis vi her giver eksempler på keramiksamlere "projekter", være at samle Knud Basses figurer komplet, Lisa Larssons dyr, at alt skal være fra Saxbo, det skal måske være med hvid eller turkis glasur, med riller, fra art deco-perioden, West Germany-vaser, ja, man fristes næsten til at sige, at der er lige så mange måder at samle på, som der er samlere. Men det, de har til fælles, er, at der er en plan. Disse regler for samlingen tjener som et fokus. Man kan ikke samle alt op. Keramikken blev her givet som et eksempel, men der vil altid – og altså uafhængigt af, hvad man samler på – netop være en plan.

Hvis objektet bliver for vanskeligt at tilegne sig, dræbes motivationen. Hvis det bliver for let, sker det samme. Samlingens regler må præcist ramme en balance mellem det for lette og for vanskelige. Det sker derfor også ofte, at regelsættet ændres, når ens økonomi enten forbedres eller forværres, i takt med at samlingen vokser, eller simpelthen fordi det, man samler på, ikke længere er tilgængeligt. Så begynder man måske at samle på noget helt nyt. Da jeg var gæsteforsker ved New School for Social Research i New York i et år, begyndte jeg fx i manglen på adgang til dansk stentøj at samle på quartere. Hver årgang af quartere har et forskelligt historisk motiv på en af siderne. Jeg fik dem næsten allesammen, men valgte så at bruge dem i lufthavnen på vejen hjem til Danmark. Det var trods alt kun en pause i keramiksamlariet. Andre har helt måttet lægge om. Samlere af telekort har typisk fundet andre boldbaner, og

mange frimærkesamlere følger trop, i takt med at frimærker bliver til klistermærker, der ikke længere kan vaskes af brevene.

Samlerne adskiller sig også fra hoarderne på en anden måde. Hvor besynderligt det end lyder, orienterer hoarden sig mod tingenes brugsværdi. Aviserne gemmes, da der kan stå noget i dem, man kan få brug for senere. For samleren er det derimod centralt, at objekterne – samlingens genstande – er helt og aldeles ubrugelige. En frimærkesamler samler ikke frimærker, fordi de kan bruges, og det gør en samler af tændstikæsker heller ikke. Når folk fx spørger mig, hvad jeg skal bruge 1.000 vaser til, så viser de netop, at de ikke er grebet af det at samle. Tingene er købt som æstetiske objekter, og fordi de passer ind i samlingen. Deres værdi er ikke en brugsværdi, men en "samlingsværdi". Det er lidt som at være troende – hvis man ikke er det, forstår man det ikke. Der er et "inden for" og et "uden for" samleriet. Man kan måske sige, at det for keramiksamleren stadig er den æstetiske værdi, der er den primære, men tag så manden, der ejer 5.000 stykker ubrugt viskelæder. Han findes, og han inkarnerer måske idéen med at samle i sin rene mulige form.

"Ceci n'est pas une pipe" – dette er ikke en pibe, står der som forklarende tekst til Magrittes billede af en pibe. Om alle mine vaser i min keramiksamling kan man på tilsvarende vis sige: "Det er ikke en vase". Der er ikke tale om en genstand, som er defineret i forhold til sin funktion (på samme måde, som man ikke kan ryge på Magrittes pibe – det er blot et billede af en pibe). Og heller ikke som noget der kan indfanges af en samlebetegnelse (pibe, vase ...). En vase af Gertrud Vasegaard er ikke blot en vase. Den modsætter sig at blive føjet ind i rækken som blot et eksempel på en vase. Værket har noget singulært over sig, som øver modstand – mod brug og mod mere generelt at blive defineret i forhold til noget andet end det, den er.

Og dog – genstanden finder naturligvis først sin værdi i relation til et system – dels samlingen, dels markedet. Det er værd at notere sig, at der i samlingen skal være én af hver.



Maleri af Erik Rasmussen (1943-2021) og keramik af Lone Skov Madsen (1964-)

Dubletter er netop kun rester, der kan byttes væk mod ting, som mangler i samlingen. Igen: Samlingernes objekter er på én og samme tid singulære/unikke og udtryk for en fællesmængde. Hver kuglepen er unik, helt særlig, men samtidig er den et nødvendigt objekt i samlingen af kuglepenne. Forskellen til den, som har et krus med kuglepenne stående på sit skrivebord, er åbenbar. Disse kuglepenne er netop ikke en samling, men blot x antal kuglepenne. Uden spændingen mellem eller dobbeltbestemmelsen af hvert objekt som partikulært og universelt ingen samling.

”Den absolutte kunst er den absolutte vare” skriver Theodor Adorno i sin æstetiske teori (1997: 21). Det er netop fraværet af brugsværdi, som gør kunstværket til den absolutte eller, om man vil, perfekte vare. Kunstværket er et rent produkt af efterspørgsel – af samlernes begær efter det. Og priserne kan derfor fluktuere voldsomt. Det har ejere af mahognimøbler, standure, ægte tæpper, frimærker, juleplatter og telekort måttet sande, hvis vi her skal nævne nogle, hvor priserne er gået drastisk ned. Ud over moden og knapheden spiller værkets udgangspunkt, dets produktionsbetingelser, en rolle. Er det produceret for at stimulere en samlerinteresse, holder værdien sig sjældent. Det bliver let for tydeligt, at der blot er tale om en vare. Og der bliver hurtigt for meget af det. Så lette er vi ikke at narre! Eller måske er vi?

Som aktiv på diverse Facebook-grupper om keramik ser jeg ofte, at folk spørger efter en vurdering af deres ”smuksak”. Ikke fordi man vil sælge, men man har fundet en vase, man gerne lige vil kende værdien af. Og som andre kan rose ens erobring for at være skøn og smuk, kan de også hylde et godt køb. Begge dele handler igen om anerkendelse. Man ser i øvrigt noget af det samme i de talrige underholdningsprogrammer på TV, hvor folk kan få vurderet deres antikviteter. Det magiske ved al denne tale om økonomisk værdi er, at det ikke ødelægger muligheden for at nyde genstandene æstetisk. Det er præcist omvendt. Jo mere økonomisk værdifuldt, desto skønnere. Prisen er for mange en proxy for æstetisk kvalitet.

Karl Marx sondrede i sin teori om varerne og varebyttet berømt mellem brugsværdi og bytteværdi. Bag den pris, varen sælges for på markedet, ligger dels en brugsværdi, som sættes i forhold til den mængde arbejde, der er nedlagt i produktet, og så et overskud, en merværdi, kapitalisten kan tilegne sig som profit. Denne forestilling om tingenes reelle værdi var imidlertid vanskelig at definere og opretholde. Men forestillingen om, at markedet tilføjer genstanden noget ekstra – en værdi, som ikke er objektivt givet – er analytisk set sund. Man kan som Adorno hævde, at kunsten er den absolutte vare, da den ingen egen (brugs)værdi har. Men man kunne også hævde, at objektets tegn og bytteværdi ikke blot er det centrale for kunstværket, men for alt det, som indgår i en samling. Samlingsværdien er måske netop syntesen af eller summen af objektets værdi i forhold til samlingen (dets tegnværdi) og i forhold til andre samlere (dets bytteværdi). En samling af viskelædere kan på denne måde fungere på præcis samme måde som en samling af dyre malerier. Den eneste forskel er, hvor mange der begærer de forskellige ting.

Samlerlivets psykopatologi

På japansk har man et ord for det at købe bøger, man ikke læser: tsundoku. Man kunne måske sige, at keramiksamlingen i modsætningen til bogsamlingen rent faktisk bruges. Den nydes for dens æstetiske kvaliteter. Men igen: Mange samlere har langt mere, end der kan stå fremme. Så samlingen gemmes i skabe og kasser. Andre samlere vil også kende dette. Det, der her giver værdi, er tanken om, at man har tingene. Og at man kunne nyde dem, hvis det endelig skulle være. Man kan måske næsten sige, at samlingen nyder for mig. Selv når den ligger gemt væk i kasser eller står på et fjernlager, genererer den nydelse.

Robert Pfallers begreb interpassivitet (2017) kan her være en hjælp. Normalt taler vi om interaktivitet – at noget på inddragende vis faciliterer vores aktivitet. Vi bliver en del af

undervisningen ved at kunne stille spørgsmål og evaluere. Vi kan aktiveres i en teaterforestilling ved fx at klappe, græde eller på anden måde at udtrykke emotionel aktivitet. Interpassivitet beskriver den modsatte bevægelse: At aktivitetens byrde løftes fra vores skuldre. Koret i de græske tragedier græder for tilhørerne. Dåselatteren, som bruges i comedy-serier, lader os slippe for besværet med at grine. Eller mere radikalt: CD-samlingen, pladesamlingen, videosamlingen, eller, ja, bogsamlingen, lytter, ser eller læser for mig. Og måske er det på samme måde med keramiksamlingen og alle andre mulige samlinger.

Samlingen letter mig for en byrde. Hvilken byrde? Et første svar er for selv at frembringe noget æstetisk. Gennem samlingen kan jeg tænke mig selv som en form for kunstner.

Samlingen bliver et værk, samleren signerer. Mæcenen kan mænge sig med kunstnerne som deres ligemænd, og proveniens bliver en form for ekstra signatur på værket. Getty, Wallraff og Guggenheim blev alle kendte for deres samlinger. Samleren er ikke blot en ophober af ting, men han tænker det som et værk, han komponerer.



Figurer af forskellige kunstnere.

Det er heller ikke usædvanligt, at samleren forstår sig som en, der giver tingene nyt liv. Walter Benjamin (1992) beskrev fx i sin tekst om at samle på bøger, hvordan han reddede dem fra glemsel. Han fandt dem på sine rejser, gerne i butikker gemt væk i smøgerne. Han købte dem og bragte gennem disse fragmenter historien til live. På samme måde kan keramiksamleren finde glemte skatte på loppemarkeder og i marskandiserbutikker og give dem ære og værdighed i samlingen. Deres værdi øges ved at blive indplaceret i et større hele, og samleren kan så "nipse og dimse" – altså placere vaserne i små tableauer, der udgør en æstetisk helhed. Eller frimærkesamleren kan vaske frimærker af breve og sætte dem ind i bogen, hvorved de ophører med at være et betalingsmiddel (porto) og bliver en del af frimærkernes historie. Telekortet, som findes hensmidt i undergrundsstationen, kan pludselig blive en perle i samlingen. Det får sin værdi ved at blive indplaceret i samlingen.

Men der er grundlæggende noget forløjet over dette, da tingene naturligvis forbliver de samme. Hvis ikke jeg havde samlet dem op, havde andre. Men samlingen og jagten på genstande gør det også muligt for mig at forholde mig passivt på et mere fundamentalt niveau. I psykoanalysen taler man ofte om, at samleren er (tvangs)neurotisk, og at det at samle er en måde at undgå at konfrontere det uforudsigelige og kontingente i tilværelsen. Eller kort sagt manglen. At samle er, hvis vi formulerer det bombastisk, en måde at undgå at se døden i øjnene. Vi kan sende tilværelsens største spørgsmål til hjørne.

Hvorfor samler vi? Fordi det giver os en æstetisk nydelse? Helt sikkert. Men der er også mere på spil. Det er der altid, når psykoanalysen bringes på banen. Lad os starte med børn. Næsten alle børn samler – og mest aktivt, når de er mellem syv og 12 år gamle (Baudrillard 2005: 93). Samlertrangen kan her ses som en måde at frigøre sig fra moren. Som psykoanalysen fortæller os, oplever barnet på et tidspunkt en form for symbolsk kastration. Det må erkende, at der står noget imellem det og moren. Og det, som står imellem, er faren, som barnet opdager, også begærer moren. En symbiotisk relation til det begærede objekt (moren) erstattes af en blokeret: af farens nej.

Hvordan mestrer barnet dette tab? Ved at samle. Samlingens ønskede objekt bliver erstatninger for det objekt (moren), barnet har mistet. Det handler selvfølgelig om, at libido investeres i erstatningsobjekter, men det handler også om, at selve fraværet og manglen mestres. Det at samle er at sætte spillet mellem nærvær og fravær på formel. Manglen udskydes konstant, og denne stadige udskydelse bliver i sig selv en form for mestring. Som Danet og Katriel skriver: "Samlinger er som kæledyr: objekter for følelsesmæssige investeringer. Men de er også objekter for dominans og kontrol" (1994: 228).

I "Hinsides lystprincipet" (1976) beskriver Sigmund Freud en scene, hvor hans 18 måneder gamle barnebarn leger med en garntresse. Det kaster den ud og siger "fort" og tager den tilbage og siger "da". Freud "oversætter" dette som "væk" og "her". Det, barnet her øver sig på, er at mestre morens fravær. Samleren gør sådan set det samme. Objektet er væk – den vase må jeg have – og i næste objekt erobres det (købes på en auktion). For så blot at give anledning til forestillingen om et nyt fravær, en ny manglende vase. Eller sagt på en anden måde: Kontingens og nødvendighed mødes i samlerens strategi. Kontingens *bliver* til nødvendighed. Samlemanien bliver en måde at bemestre tiden på. Tiden bliver til intervaller mellem erobringerne. Den domesticeres og får en retning. En samler ved med andre ord altid, hvad der er at gøre. Der er aldrig INTET at gøre. Baudrillard skriver:

”

Mellem verdens uundgåelige forandring og os selv står objekterne. De udgør en diskontinuerlig, klassificerbar og foranderlig projektionsflade, som vi kan rekonstituere, som lyder vores hænder og hjerner, og som lader os undslippe angsten. Objekter hjælper os ikke alene til at mestre verden ved at lade sig integrere i instrumentelle serier; de hjælper os også, gennem deres integration i mentale serier, til at mestre tiden, til at gøre den diskontinueret og til at klassificere den alt efter vores vaners magt. Derved underlægges de samme associationsbegrænsninger, som også styrer den rumlige organisering af ting." (Baudrillard 2005: 100-101)



Gobelin af Ann Slott (1960-) og keramik af Inger Thing (1923-2014)

Samleren er defineret lige så meget ved samlingen, som samlingen er ved ham. Der er en perfekt symmetri. Serialiteten (det at bygge samlingen) er samtidig en konstant og kontrolleret sekvensialisering af tiden. Gennem samlingen at organisere tiden som hinanden på følgende sekvenser (fort – da i Freuds eksempel) dulmer vi vores eksistentielle angst. En grundlæggende mangel på væren bliver til at bære, da den bliver formet som



Grafik af Palle Nielsen (1920-2000)

en mangel på et serielt bestemt objekt. Kontingensen (og i yderste tilfælde døden, som jo er kontingensen per se) passiviseres, domesticeres, kontrolleres, eller hvad vi nu vil kalde det.

Det er her, at man har talt om samlermanien som (tvangs)neurotisk (Subkowski 2000: 386ff). Neurotikerens cirkulerer omkring en mangel. Men hvor denne mangel i psykosens slår selvet itu, den internaliseres, projiceres den hos neurotikerens ud i et objekt, som der investeres voldsomt i – enten i dets tilegnelse eller undgåelse. Neurotikerens har et "projekt" og forstår ikke mindst at holde sammen på sit selv. Vi har alle sådanne "projekter", hvorfor Freud også talte om et normalneurotisk individ. Samleren kaster sig med frenetisk energi ud i det at samle, men denne energi gør det samtidig muligt for samleren at undgå at forholde sig til en mangel, som ikke er en mangel på ting – fx på keramik – men derimod en grundlæggende mangel på væren.

Samlingernes historie

Den psykoanalytiske forklaring er grundlæggende en ahistorisk forklaring. En mangel på væren kultiveres gennem det at samle: fort – da. Men denne kultivering kan naturligvis ske på mangfoldige måder, og disse måder er historisk bestemte. De er udtryk for forskellige positioner i det sociale felt, og endelig kan man også og på niveau med psykoanalysens diagnoser se dem som udtryk for individuelle samlerstrategier. Lad os starte med det historiske perspektiv, hvor vi kan sondre mellem tre epoker i samlingernes historie.

Den første periode kan vi kalde suverænitetsens periode. Her er det at samle noget, som er forbeholdt de få, der ønsker at stikke ud. Det kunne være monarker, videnskabsmænd, virksomhedsejere eller kunstnere. Samlingen er udtryk for et suverænt og nyttesløst forbrug. Gennem samlingen viser man, at man ikke er én af pøblen. Man distinkterer sig gennem smag, viden og/eller økonomisk formåen. Jeg nævnte tidligere Getty, Wallraff og Guggenheim, som var amerikanske virksomhedsmagnater, og i Danmark kan vi tænke på Carl Jacobsen (manden bag bl.a. Glyptoteket) og Christian Ludvig David (stifteren af Davids Samling). Flere videnskabsmænd havde store samlinger af indsamlede effekter, hvilket havde baggrund i deres mulighed for at rejse. Det var ikke normale mennesker forundt. Man kan også nævne Sigmund Freud, der havde en samling af 3.000 antikke objekter, og som i øvrigt kun sporadisk reflekterer over samlermanien. Selvanalysen er som bekendt det sværeste. Samlermanien kendes også hos kunstnere. Fx havde Honoré de Balzac og Walter Benjamin store bogsamlinger. Umberto Ecos samlertrang er også velkendt og herhjemme Poul Borums.

Mennesker har altid samlet. Nogle af de første kulturer hed jæger-samler-kulturer. Men pointen var her, at man samlede forråd. Samlingen var livsnødvendig, og det, man samlede, var således defineret i forhold til dets brugsværdi. I suverænitetsens epoke er samlingen et symbol på, at man kan afse midler til et nyttesløst forbrug. Man kan sammen-

ligne det med den potlatch, som antropologerne Marcel Mauss, Claude Levi Strauss og George Bataille beskriver i deres bøger. Potlatch var et religiøst ritual, hvor stammer konkurrerede mod hinanden ved først at give størst mulige gaver og senere ved at brænde deres ejendele. Jo længere man var villig til at gå, desto større status. Disse ritualiserede ødelæggelser var forbeholdt de rigeste og mægtigste i samfundet. Den suveræne samling kan på samme måde siges at være en form for potlatch. Det er ikke direkte en destruktion – men dog en destruktion af arbejdende kapital. De rige kunne vise deres overskud – deres magt og kraft – ved at indkøbe store kunstsamlinger. Ofte indrettede man private museer til at huse samlingerne – fx Henry Clay Fricks (1849-1919) på Manhattan. Og her kunne andre så komme på besøg og dåne over ens Rembrandt'er, eller hvad man nu hentede hjem fra Europa. De amerikanske samlere mimede de europæiske konger, som længe have ophobet snart sagt hvad som helst. Auslander skriver:

”

De royales køb og udstilling af samlinger, som var luksuøse og sjældne hinsides selv aristokratiets fatteevne, hjalp til at etablere og forstærke indtrykket af kongens ubegrænsede magt. Et essentielt formål med de kongelige samlinger var over for både indenlandske og udenlandske udfordrere at demonstrere monarkens kreative og økonomiske formåen og hoffets loyalitet. Eller, som det var formuleret i en klage til Jean Baptiste Colbert (1619-83), finansminister, angående aristokratiets efterligning af hoffets stil: 'kongens hof er det primære sted, hvor storheden af det overdådige eller obskure vises frem, og hvor fremmede monarker eller deres ambassadører infererer til rigets styrke'" (Auslander 1996: 35)

Samlingerne ændrer karakter med overgangen til industri- og massesamfundet. Nu er samlinger ikke længere forbeholdt en elite. Alle samler nu, og samlingerne får noget ensrettende over sig. Der produceres billige objekter, som der kan samles på: frimærker, årskrus, platter, kort med fodboldstjerner, juleplatter, jubilæumsmønter ... Og der laves album til frimærkerne og samlekortene og kasser til mønterne. Ressourcen er ikke læn-

gere den gode økonomi, men tiden. Og socialiteten er ikke længere givet ved pralen og misundelse, men ved det at bytte. Samlerne bliver principielt ligemænd. Og i deres interaktion bliver dubletterne en kapital, der kan sættes i spil, når hullerne i samlingen skal fyldes ud. Samleriveren systematiseres og organiseres, og det, der samles på nu, er nu et rendyrket samlereobjekt. Hvor kunsten, altså det, der blev samlet på, før kunne siges at være det unyttige og overflødige, så er objekterne nu det i-sig-selv-værdiløse: brugte frimærker, kort fra havregrynspakken, figurer fra Kinderæg, viskelæder, kuglepennene ...

Modernitetens og industrisamfundets massificerende samlinger blev dog langsomt, men sikkert upopulære. Der er ikke mange frimærkesamlere tilbage. Og juleplatter kan man nu købe på de fleste genbrugsmarkeder for en tier stykket. Hvis jeg skulle give et bud på, hvad vi ser nu, er det en form for hybrid mellem det suveræne og det massificerende. Folk samler stadig, men for at individuere sig. Og det, som samles på, er derfor ikke længere det standardiserede, men det unikke. Hvis vi breder det ud, kan vi måske sige, at vor tids samlermani er givet ved en nostalgisk længsel efter noget, som vi har mistet med forbruger- og industrisamfundets standardiserede varer.

Når der fx samles på dansk værkstedskeramik eller på Danish Design helt generelt, kan det måske forstås som en længsel tilbage til håndværket. Der er en glæde og en nydelse ved at se og vide, at tingene har været gennem menneskehænder. At de er individuelle, eller i hvert fald har et individuelt præg. Og præcis, fordi det er det, vi er ved at miste i vores kultur (Senneth 2008). De unikke objekter muliggør forestillingen om, at man kan skabe sig selv gennem sin samling. Jeg er min samling – min samling er unik – ergo er jeg unik. Og det er også her, vi for alvor kan forstå det med, at samlingen selv bliver et kunstværk. Et selvdannelsesprojekt. Det er også i denne sammenhæng interessant, at der er kommet meget fokus på det at samle. Flere museer har haft udstillinger, hvor samleren har været i centrum. Samleren udødeliggør sig gennem samlingen på samme måde, som kunstneren udødeliggør sig gennem sit værk.



To malerier af Rasmus Nellesmann (1923-2004)

Det har betydning, at man kan se, at der ligger en menneskelig proces bag. Hvis vi tager keramikken igen, som jeg kender bedst, er det de små skævheder, drejerillerne, glasuren, der løber lidt ukontrolleret, penselstrøget mv., som ånder liv ind i tingene. Måske vi i kunsten kan spejle os i vore fantasier om det uberørte og rene fra før kapitalismen og industrialismen. Man har produceret keramik altid. Man har gravet leret op og formet en potte. Og det samme med det at tegne og at male. Der er noget "umoderne" over det, præcis fordi det ikke kan reproducere. Det siger måske også noget om, hvorfor kunstinteressen er så stor i disse år. På samme måde som en lang række fjernsynsprogrammer kan opmuntre os til at gøre ting selv, fx dyrke vore egne grønsager, kan vi spejle os i bevidstheden om, at kunstneren gjorde det selv. Hvis vi ikke er unikke, kan vi da i det mindste købe et stykke unik kunst og tro, at vi på den baggrund er noget, og i hvert fald noget andet end det de andre er.

Hvis der er noget, som kan hidse samlere op, er det i øvrigt, når ældre genstande reproduceres. Ikke blot øges antallet kraftigt, og værdien af det indsamlede mindskes (det er ikke længere så sjældent som tidligere). Men det nye masseproduceres også ofte. Uden det oprindelige skær af autenticitet fremstår de nye reproduktioner som livløse kopier. Det kan handle om, at gamle modeller genproduceres (Knabstrup og Saxbo) eller om, at det gamle navn bruges i branding af nyproducerede ting (Kähler). Er man samler af FDB-møbler, skal man "naturligvis" have de originale. Altså dem fra "dengang" og det, selv om de nyproducerede er helt identiske. Ok, der er selvfølgelig små, minimale forskelle, som afslører det oprindelige og det nyproducerede, og disse små tegn er et af samlerens specialer.

Samlerfeltet

Vi har nu beskrevet samlerfeltet diakront. Måden, der samles på, ændres, hvor mange og hvem, der samler, ændrer sig, og hvad der samles på, ændrer sig. Men vi kan også anlægge et synkront perspektiv og forsøge at fange, hvordan forskellige samlere samler,

og ikke mindst hvordan de positionerer sig i forhold til hinanden. Samlerne er organiseret i forskellige felter. Begrebet felt er lånt fra sociologen Pierre Bourdieu (1984, 1993). Han har studeret en lang række felter, fx mediefeltet, uddannelsesfeltet, det politiske felt og kunstfeltet. Et felt skabes, når en gruppe kæmper om det samme, om en feltspecifik kapital. De er givet ved en *illusio* – ved "illusionen" om, at spillet er værd at spille. Idéen om felter er analytisk. Antallet af felter er ikke givet – der er præcist lige så mange, som der er kampe om forskellige former for kapital. Man kan tale om et keramiksamlersfelt, et frimærkesamlersfelt, en samler af Danish Design-felt osv. Og hver af disse felter kan underopdeles i underfelter: Samlere af danske frimærker, af tyske frimærker, af frimærker med heste osv.

Hvis vi tager det keramiske felt, kan det oplagt både forstås som et produktionsfelt og et forbrugsfelt. Hvis vi tager det første først, så positionerer keramikere sig i forhold til hinanden. Hvem er toneangivende? Hvem laver kunst, og hvem laver brugskunst? På dette produktionsfelt kæmpes om feltets *doxa*: Hvad er god og interessant keramik? Forskellige ting kan give kapital: Uddannelse (at man er uddannet keramiker og ikke selvlært), at man kan tage høje priser for sine ting, at ens ting har været udstillet de rigtige steder, og at man er med i de rigtige udstillingssammenslutninger. I dette felt sættes prisen på de enkelte keramikeres værker – både prestigemæssigt og i forhold til hvad de kan sælges for, og her kommer samlerne ind, og hvor produktionsfeltet kobles til et forbrugsfelt eller, kunne vi sige, samlersfelt.

De enkelte værker er her kapital i nærmest økonomisk forstand. "Skal vi bytte tre Gutte Eriksen-ting for en Axel Salto?" "Eller hvor mange stykker Lisbeth Munch-Petersen skal der til for en kumme af Gertrud Vasegaard?" Kursen på de enkelte keramikeres værker stiger og falder i forhold til hinanden. Og med det også den prestige, der følger med at eje dem. På denne baggrund kan storsamlere positionere sig i forhold til småsamlere, dem med den gode smag kan hævde sig over for dem med den dårlige, de vidende kan fremstå som lærde af de mindre vidende, de, som har det sjældne og de dyre ting, har



Keramik af Gutte Eriksen (1918-2008), Inger Rokkjær (1934-2008), Christian Poulsen (1911-1991). Akvareller af Ann Sloth (1960-)

status i forhold til dem, der ejer ting, som er lette at finde. Og så videre. Keramikere producerer den kapital, samlerne bruger til at positionere sig i forhold til hinanden.

Positioner er samtidig dispositioner og omvendt. Når man har en smag – for fx keramik fra Saxbo-fabrikken (som efterhånden er blevet hundedyrt) – positionerer man sig også i forhold til andre, som ikke har denne smag. Da prisen ofte ses som korrelerende med æstetisk kvalitet, kan man, når man flasher en dyr ting på de sociale medier, blive objekt



Maleri af Bengt Hillgrund (1935-1981). Keramik af Lisbeth Munch-Petersen (1909-1997)

for beundring og/eller misundelse. Det helt centrale er naturligvis, at kun jeg ejer denne dyre ting. De uddannedes praleri er samtidig også ofte en devaluering af de andres ting: Noget er blot masseproduceret, det har en uspændende glasur, mangler håndværksmæssig kvalitet osv. Andre med mere takt tænker det blot. Denne "overklasse" har en interesse i at fastholde smagshierarkiet. De forsøger at reproducere feltets doxa.

"Man kan jo få noget lignende og super flot for en brøkdel!" De heterodokse stemmer kommer oftest fra samlerfeltets "underklasse". De føler, at deres smag er devalueret. Men som i enhver anden klasse er ens smag for noget samtidig en afsmag for noget andet – også for dem, der befinder sig i "bunden". Det er ikke, fordi man ikke har råd. Det er simpelthen, fordi det ikke er noget for en. Ulighederne fornægtes og maskeres som forskelle i smagspræferencer.

Når Bourdieu taler om det sociale felt, altså samfundet helt generelt, hævder han, at der findes en økonomisk og en kulturel overklasse. Nogen er rige på penge, andre på viden og kultur. Og på samme måde handler det i keramikfeltet ikke kun om at have købekraft. Det handler også om at vide noget om tingene. Om fx signaturer. Begge dele kalder på anerkendelse fra de mindre bemidlede og mindre vidende. Men der er som sagt også de heterodokse. Dem, som udfordrer smagshierarkiet. Dem, som kritiserer, at "man bare betaler for mærkerne". "Hvorfor gå og vende bunden i vejret på tingene for at læse signaturen og så give tusindvis af kroner, blot fordi der står Saxbo?" kunne en beklagelse lyde.

Og endelig kunne man imellem disse to klasser også tale om en middelklasse, som anerkender "overklassens" smag, men ikke har råd til den, og samtidig ser sig som mere dannede og mere smagfulde end underklassen. De er samlerfeltets stræbere. Dem, der gerne vil rykke op, og som mimer overklassens smag. Man køber måske noget med små skader, mindre ting af de store, og håber så med tiden, at man vil rykke op i hierarkiet. Igen: Kulturelle produkter er basalt set positioneringsinstrumenter.

Det er imidlertid interessant ikke kun at forsøge at forstå positioneringer i "keramikens felt", men også forstå dette felts logikker som sammenvævet med et større kunstens felt. Hvor stentøj og keramik tidligere ikke har været regnet for meget i kunstfeltet, måske ikke engang som kunst, men som pottemageri eller kunsthåndværk, har det i dag en mere prominent plads. Tingene koster mere, og det betyder samtidig, at de, som ejer keramikken, har større status. Forholdet mellem kunst og kunsthåndværk er ikke mindst interessant. Keramikere synes måske, at de er mere "nede på jorden" end billedkunstnere, og billedkunstnere ser måske keramikken som håndværk mere end kunst (se Bourdieu 1993: 125ff). Men i takt med at keramikken, særligt den københavnske tradition, er blevet mere kunstfærdig, er den også kommet ind i varmen i gallerierne.

Man kan således optegne et større felt, hvor kunstnere, auktionshuse, samlere og museumsfolk indgår. De kæmper på feltet om at tilegne sig kapital, altså værker, og om værdien af disse. Og man kan her diskutere, hvem der skaber værdien i feltet: Kunstnerne eller galleristerne? Forfatterne eller forlæggerne? Museerne eller samlerne? Væsentlig er her naturligvis også kampen mellem mainstream og avantgarde, og mellem stor kunst og kommerciel kunst (Bourdieu 1993: 74ff). Er keramik kunst eller brugskunst?

Samlertyper

I samlerfeltet bliver alt vægtet mod hinanden, og mekanismen er spørgsmålet om kapital. Økonomisk kapital (der giver købekraft), kulturel kapital (viden om tingene, om signaturer, glasurer osv.), social kapital (samlerkontrakter) og symbolsk kapital (den anerkendelse, som følger af at være rig på de tre førnævnte kapitalformer). Men denne stratificering af samlerne gør os umiddelbart blinde for et forhold: At der samles forskelligt. Og ikke nok med at der er forskellige principper bag samlingerne. Man ser også objekterne forskelligt. Vi må her gå fænomenologisk til værks og fokusere på, hvordan objekterne fremtræder for en bevidsthed. Der findes som minimum fire



Teskåle af Kim Holm (1952-)



Maleri af Aage Roose (1880-1970) og keramik af Martin Mortensen (1874-1949)

forskellige samlertyper og fire korresponderende typer af objekter. Argumentet er, at disse fire typer af samlere basalt set oplever det at samle forskelligt.

Den første er "æstetiker". Vedkommende køber, hvad han mener, har sublim æstetisk værdi. Værkerne skal være pæne og veludførte. Man indsamler faktisk kun det bedste – og lader gerne et værk stå, hvis det kun er knap så godt. Æstetikerens samlere på værker. På det sublime og på det, som overskrider både kunstner og samtid. Æstetikerens objekter er "enestående" i ordets dobbelte betydning. De må forstås i deres egen ret, og de er det ypperste.

For det andet er der den "serielle samlere". Vedkom-

mende samler efter noget bestemt. Det kan være unikke ting eller masseproducerede ting (ofte det sidste), men idéen er, at man skal have det hele. Man kan samle på ting af en bestemt keramik, bestemte typer af ting, fx Knud Basses dyr, ting i en bestemt glasur (solfatara, celadon, okseblod ...), ting med bronzelæg, ting fra en bestemt periode, fra et bestemt område etc. Forskellen til æstetikerens er her, at den serielle samlere køber alt – selv hvis det er af ringe æstetisk værdi. Og det, som købes, er ikke værker, men elementer, som passer ind i et større hele. Værkerne er ikke helt enestående eller måske rettere enkeltstående. De finder derimod deres værdi og identitet i relation til en serie.

For det tredje er der den historisk orienterede samlere. Det er dem, som er interesseret i historien: Keramikhistorien, kunsthistorien, møbelhistorien, arkitekturhistorien osv. Ting er interessante, fordi de kan indplaceres i perioder – både i forhold til kunstnerens virke og samtidens kunst. Hvert stykke har en individualitet, men samtidig er meget af glæden ved det at kunne indplacere det i et hele. At kunne se, at art deco er en mellemform mellem jugend og funktionalisme, og funktionalisme mellem art deco og modernisme. Den enkelte genstand indplaceres i et større billede, i en historie. Det er noget med at kunne se forbindelserne og bruddene. Det gamle bringes videre i det nye og omformes/bevares gennem det. Det, som samles her, er genstande, der kan sige noget om deres samtid, produktionsbetingelser og de mennesker, som stod bag eller har ejet genstanden.

Den fjerde type af samlere er skattejægeren. Den, som jagter guld. På markeder, hos antikhandlere, på Den Blå Avis. Hvor som helst. Og som elsker at have gjort et kup, lavet et fund, eller hvad man nu kalder det. Her er det centrale fornøjelsen ved at finde de gode ting, fordi andre er dumme og uvidende og går forbi. Eller bare er for langsomme. Det, der samles, er ikke overraskende skatte. Og det kan så være keramik eller sølv, guld, designermøbler – ja alt, hvor man kan gøre et kup og få meget for pengene. For skattejægerne er det sådan set ikke objekterne, som er det primære. Det er det at finde dem.



Maleri af Rasmus Nellesmann (1923-2004)

Og så en femte type, som egentlig ikke er samler. Det er købmanden. Vedkommende køber for at sælge videre. Vi møder her æstetikerens absolutte modpol. Ting købes ikke, fordi de er æstetisk skønne, men fordi der kan tjenes penge på dem. Og samlingen vurderes som en investering, der forrentes. Man investerer der, hvor pengene giver det største afkast, og hvis det er malerier eller måske keramik, er det der, man lægger pengene. Kunsten købes ikke for ejendom, og ej heller fordi den passer ind i en samling, men for at det på et senere tidspunkt kan sælges med profit.

De fire (fem) typer er idealtyper. Nogle lever en type ud i ren form, mens andre kombinerer dem. Man kan gå efter de æstetisk flotteste stykker, men gøre det inden for et begrænset felt af keramikere, måske kun én. Og man køber måske også nogle ting, fordi man ved, at de er billige, og overskuddet fra salget kan bruges til at finansiere næste køb til samlingen.

Man går efter noget forskelligt, og de fire samlertyper vil derfor have en tendens til ofte at se hinandens køb som uforståelige. "Hvad ser du dog i det?" Hvad vil du dog med 500 øloplukkere? Men ét vil de ofte være enige om, og det er, at købmændene går dem i vejen. De har ikke "hjertet med" i det, de går kun efter pengene – og ved at købe op for at sælge dyrt hæver de priserne på det, vi andre gerne vil have. Købmændene er en stadig påmindelse om, at tingene ikke blot repræsenterer en æstetisk værdi, men også er varer.

Der synes også at være afgørende forskel på kønnene. Der er væsentligt flere mænd end kvinder, som er storsamlere (Olmsted 1991: 297-298; Baekeland 1994: 207). Og i øvrigt mange, som er homoseksuelle. Det første handler måske om noget kulturelt. At mænd måske i højere grad end kvinder satser alt på ét bræt – og er mere individualistiske, aggressive og aktive (i modsætning til kvinder, som er mere passive, altruistiske og gruppeorienterede) (ibid.). Der er fx også væsentligt flere mænd, som spiller (på heste, på fodbold, på kortbordet ...), og det at samle og spille er måske udtryk for noget af det samme – begge dele er stærkt kompetetivt og chancebetonet. Og det andet handler måske om, at man ofte ikke har børn, og at keramikken eller andre samlerinteresser derfor bliver et forenede fælles tredje. Generelt ser man også hos homoseksuelle en større interesse for design og boligindretning end hos ikke-homoseksuelle. Og for fritiden og nydelsen (Bech 1999).

Der synes også, og det hænger måske sammen med det, at der blandt kvinderne ikke er så mange storsamlere, at være en tendens til, at kvinder i højere grad end mænd



Billedtekst

tænker keramikken som et spørgsmål om hjemmets indretning, mens mænd måske i højere grad tænker samlingen som det, der sætter rammerne (Baekeland 1994: 209). Og ja, måske samler de, altså kvinderne, på ting, som vi ikke normalt tænker som samlinger: sko, porcelæn, tøj, parfume (ibid.: 207).

Kynisme

Det at samle handler naturligvis om at nyde – om at nyde den æstetiske værdi af det, man samler på, eller som nævnt tidligere blot nyde samlingen eller "samlerværdien" (det ekstra, som objektet får tilført ved at blive indplaceret i samlingen). Forudsætningen for denne nydelse er, at alle andre hensyn og bestemmelser renses væk. Det "mere" – dette ekstra element ved objektet, dets sublimitet eller fetishkarakter kunne vi sige – må tænkes som en egenskab ved objektet selv. "Denne vase er skøn ...". "En smuksak." Når man samler på kunst, om det så er keramisk kunst eller anden kunst, må tingene fremstå som andet og mere end en effekt af det netværk, det er indplaceret i. Kunstværket overskrider kunstneren og dets oprindelsessituation, det taler til os; kunsten – eller blot samlingens genstande – må også være mere end en vare: Objekterne må have en egen værdi.

På den ene side har Dewey ret, når han hævder "at den typiske samler er den typiske kapitalist" (1987: 12). På den anden side må vi altid være andet og mere end det, da en sådan erkendelse dræber den æstetiske oplevelse og nydelse ved tingene. Som samler må man leve med denne splittelse. Man kan med Peter Sloterdijk (1988) hævde, at vi er kynikere, der forholder os ironisk til idéer, som vi reelt er styret af. Eller at vi, som Slavoj Žižek hævder, lider af "oplyst falsk bevidsthed" (1989: 28). Vi ved, at begæret er på spil, at det manipuleres af andre, af markedet fx, at værdi er plastisk, men alligevel kan vi nyde samlingen og forstå oplevelsen af dens genstande som ren og pur. Og det, fordi der er en nydelse på spil. Det er måske det, som er det mest magiske ved at samle: At kunne afkode spillet og stadig lade sig forføre.



Aage Birck (1941-)

Litteratur

Adorno, Theodor W. (1997): *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press (translation altered).

Auslander, Leora (1996): Taste and Power. *Furnishing Modern France*. Berkeley: University of California Press.

Baekeland, Frederick (1994): "Psychological Aspects of Art Collecting", pp. 205-219 in Susan M. Pearce (red.): *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

Baurillard, Jean (2005): *The System of Objects*. London: Verso.

Bech, Henning (1999): *Leisure Pursuits Studies in Modernity, Masculinity, Homosexuality and Late Modernity. A Survey of Some Results*. København: Sociologisk Institut.

Benjamin, Walter (1992): "Unpacking My Library – A Talk about Book Collecting", pp. 61-69 in *Illuminations*. London: Fontana Press.

Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.

Chang, Ting (1996): "Models of Collecting", in *Oxford Art Journal*, 19 (2): 95-97.

Danet, Brenda & Tamar Katriel (1994): "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting", pp. 228-239 in Susan M. Pearce (red.): *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge.

Dewey, John (1987): *Art as Experience*, vol. 10 of The Later Works, 1925-1953. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Freud, Sigmund (1976): "Hinsides lystprincippet", pp. 9-76 i *Metapsykologi 2*. København: Hans Reitzels Forlag.

Frost, Randy O. & Tamara L Hartl (1996): "A Cognitive-Behavioral Model of Compulsive Hoarding", in *Behavior Research and Therapy*, 34 (4): pp. 341-350.

Lacan, Jacques (1998): *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton & Co.

Olmsted, A.D. (1991): "Collecting: Leisure, Investment or Obsession?", in *Journal of Social Behavior and Personality*, 6 (6): pp. 287-306.

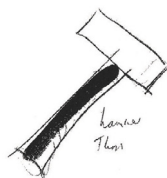
Pfaller, Robert (2017): *Interpassivity. The Aesthetics of Delegated Enjoyment*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Senneth, Richard (2008): *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press.

Sloterdijk, Peter (1988): *Critique of Cynical Reason*. London: Verso.

Subkowski, Peter (2000): "On the Psychodynamics of Collecting", in *The International Journal of Psychoanalysis*, 87 (2): pp. 383-401.

Žižek, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.



HIMMERLANDS KUNSTMUSEUM

Søndergade 44 · 9600 Aars · 98623577
www.himmerlandskunstmuseum.dk