

QUADRATURA

Skrifter i dansk kunsthistorie
Writings in Danish art history

5 / 2017

Kunst i kontekst – på vej mod en ny museumstype

Inge Merete Kjeldgaard



DANSK KUNST
HISTORIKERFORENING

Artiklen præsenterer for første gang et eksperimenterende udstillings- og forskningsprojekt, Kunst i kontekst, som Esbjerg Kunstmuseum har gennemført i direkte forlængelse af museets mangeårige forsøg med nye udstillings- og formidlingsformater, baseret på en receptionsorienteret semiotik. Vi stillede os spørgsmålet: Hvordan oplever publikum kunst, når den præsenteres med udgangspunkt i forskellige videnskabelige perspektiver, som vi alle har erfaring med fra vores hverdag? Ved således at bringe hverdagslivet ind på museet ville vi fremme publikums oplevelse af, at kunst udspringer af vores fælles virkelighed. Målet var at udvikle det grundlæggende paradigme for den museale kunstudstilling og dermed for kunstmuseet som kulturel operatør i samfundet frem mod en ny museumstype. I artiklen forankres projektet i museets praksis og reflekteres i forhold til den aktuelle museologiske diskurs, hvis teoretisk funderede problemstillinger, det leverer praksisbaserede løsninger på.

Baggrund for 'Kunst i kontekst' – teori & praksis

På Esbjerg Kunstmuseum har vi siden midten af 1990'erne konsekvent forsøgt at udfordre gængse og naturaliserede forsknings-, formidlings- og udstillingsformater i museumsverdenen ud fra en grundlæggende forestilling om, at et kunstmuseum skal bestræbe sig på at give hver enkelt museumsgæst mulighed for at opleve noget personligt essentielt i mødet med kunsten. Noget, der får betydning for den enkeltes liv. I museets udstillingspraksis har der derfor generelt været fokus på det performative aspekt, dvs. spørgsmålet om, hvad en udstilling gør.¹ Vi arbejder således bevidst med udstillingen som et rumligt medium, hvor den besøgende kan få det optimale ud af at opleve udstillingen med hele sin sansende krop sammen med den bagage af viden, livserfaringer og erindringer, som man altid har med sig. Netop denne personlige balast er i museets optik det væsentligste, man har brug for i mødet med kunsten (Kjeldgaard 1999: 13, 2004: 128-29). Ifølge semiotisk forskning i udstillingsmediet indvirker den da også markant på kunstopplevelsen (fx Gade 2006: 35; Bal 2011: 525).

Med afsæt i en receptionsorienteret semiotik² har vi gennem alle årene bestræbt os på at facilitere, at mødet mellem besker og kunst kan finde sted, således at den enkelte museumsgæst åbner sig for værkerne, og værkerne åbner sig for gæsten. På et overordnet plan er vi således interesserede i at inddrage museets gæster i betydningsproduktionen, semiotisk set. Vi interesserer os dybest set for, hvilke affekter værkerne producerer – hvilke situationer, værkerne skaber og indgår i.

Derfor har undertegnede i nært samarbejde med forskningspsykolog dr. phil. Bjarne Sode Funch samtidig forsket i, hvordan mennesker ser på kunst, og hvad de oplever i mødet med kunsten. Dette forskningsprogram i publikumsreaktioner danner selve fundamentet for Esbjerg Kunstmuseums virksomhed og er integreret i det formidlingsmæssige arbejde således, at resultaterne af hvert enkelt forskningsprojekt efterfølgende bl.a. kan blive omsat i udstillinger, nye projekter og formidlingstiltag, og – omvendt – kan formidlings-tiltag og udstillinger blive genstand for nye forskningsbase-rede undersøgelser. Forskningen er således dybt forankret i museet og lader samtidig publikum bidrage substantielt til udviklingen af institutionen.

I dette forskningssamarbejde mellem museets direktør og forskningspsykologen krydses semiotikerens interesse for den enkeltes møde med kunsten med fænomenologens og eksperimentopsykologens udforskning af, hvad der sker i den menneskelige bevidsthed.³ Gennem årene har vi indtil videre gennemført tretten projekter,⁴ hvoraf de sidste fire blev konciperet som ét samlet projekt, *Kunst i kontekst*.

I nærværende artikel vil dette projekt for første gang blive præsenteret samlet og samtidig blive reflekteret i forhold til museologisk teori og kunstmuseale praksisformer.

Udstillingsseriens grundidé – kunst & liv

Ideen med *Kunst i kontekst* var ikke alene at udfordre formatet for den gængse type museale temaudstilling, der er resultatet af en særlig kuratorisk idé – et kunsthistorisk tema, en tendens i tiden o.lign., hvor udstillingens værker som regel udvælges således, at de hver især refererer direkte til temaet og muligvis blot illustrerer det (Gade 2006: 32). Overordnet set var det i højere grad ambitionen at udvikle nye udstillingsformer, som kan fremme publikums oplevelse af, at billedkunst udspringer af vores fælles virkelighed og henvender sig til os på en måde, der kan få stor personlig betydning.

Vi stillede os spørgsmålet, hvordan publikum ville modtage kunst, når den blev bragt i direkte forbindelse med videnskaber, som kunsten i sin oprindelse har interessefællesskab med. I modsætning til kunstvidenskaben dækker disse videnskabelige områder også hver især forhold, som vi alle har erfaringer med i hverdagen og derfor allerede på forhånd er fortrolige med: det åndelige, sprog og tænkning, naturens elementer og tilværelsens grundvilkår. Eller sagt på en anden måde drejer det sig om, hvordan vi lever sammen, om verden og naturens fænomener, om livets værdier og om, hvordan vi kommunikerer og forsøger at skabe mening. Spørgsmål, som kunsten til alle tider har aktualiseret (Funch 2010: 37).

For uden nødvendigvis selv at reflektere nærmere over det og uden at have en større videnskabelig forståelse af disse store områder må de fleste af os alligevel siges at have en form for aktivt forhold til dem, hvilket ikke kan siges at gælde det billedkunstneriske område.⁵

Forskningsseriens fire udstillinger blev kurateret af hver sin kuratorduo, som bestod af en billedkunstner og en videnskabelig forsker, der hver især har særlig stor ekspertise inden for hvert af de ovennævnte områder. Ideen var således ganske enkel. Med denne kompetencetilførsel til museet ville vi forsøge at give publikum en ny indgang til billedkunsten ved at sætte kunsten i forbindelse med disse hverdagsforhold og bringe hverdagslivet ind på kunstmuseet på en kunstnerisk og videnskabeligt substantiel måde. For vi inviterede netop ikke kunstnerne til først og fremmest at levere værker eller forskerne til at resumere deres resultater. I stedet lukkede vi forskerens studerekammer og kunstnerens atelier ind på museet og indbød begge parter til at deltage i en organisk og kreativ proces, hvor de kunne krydsbestøve hinandens arbejdsmetoder og medvirke til at udvikle udstillingsmediet og museet.

I hvert projekt blev forskerne overraskede over invitationen. For dem var det noget helt nyt at skulle artikulere sig gennem udstillingsmediet, mens de erfarne kunstnere var mere på kuratorisk hjemmebane. For dem var det til gengæld uvant at skulle anskue deres egen og deres kollegers kunstneriske praksis inden for den pågældende videnskabelige diskurs sammen med den ypperste kompetence på området. Men i hvert projekt blev samarbejdet så givende, at kontakten mellem de to efterfølgende fortsatte.

Billedkunstner Per Bak Jensen og lektor i teologi Povl Götke kuraterede sammen udstillingen *Ansigt* i 2007, Claus Carstensen og professor i semiotik Per Aage Brandt kuraterede *The Map is not the Territory* i 2008, Morten Skriver og professor i biosemiotik Jesper Hoffmeyer stod bag *Livstegn* i 2011, mens Nina Saunders og professor i eksistenspsykologi Ernesto Spinelli sammen skabte *What am I doing here?* i 2013.⁶ Denne særlige kurateringsproces blev ligesom publikums oplevelse af resultatet fulgt af Bjarne Sode Funch og undertegnede med dataindsamling for øje. Samtalerne mellem kuratorerne på planlægningsmøder blev optaget, og hver enkelt kurator blev interviewet af Funch, der anvender kvalitativ interviewmetodik. Under hver udstillingsperiode gennemførte han, med undertegnede som bisidder, ligeledes 15-20 kvalitative interviews af en times varighed med museets gæster, enkeltvis, i umiddelbar forlængelse af deres udstillingsbesøg. For at opnå et så nuanceret billede af kunstop-

levelsen som muligt stræbte vi efter stor diversitet blandt de interviewede mht. køn, alder, uddannelse og faglig baggrund. Som eksperimentalsykolog tager Funch metodisk afsæt i fænomenologien. I sine undersøgelser interesserer han sig således ikke for interviewpersonernes holdninger og synspunkter, men fokuserer udelukkende på, hvilke tanker og følelser, der sættes i gang, når de bevæger sig rundt i udstillingen (Funch 1997, 2003).⁷

I forbindelse med hvert udstillingsprojekt samledes museets eksterne forskerteam for at give museologisk og kritisk respons på både fremlagte data og den pågældende udstilling. Teamet bestod af daværende rektor for Det Kgl. Danske Kunstakademi, Mikkel Bogh, lektor ved Københavns Universitet Rune Gade, lektor ved Aarhus Universitet Anders Troelsen, professor og direktør for Hochschule für Gestaltung und Kunst i Basel Kirsten Langkilde og professor i semiotik Per Aage Brandt. Og forskningsprocessen er langt fra overstået. Aktuelt samarbejder Funch med undertegnede om at skrive en bog om *Kunst i kontekst*. Nærværende artikel er således den første og samtidig præliminære præsentation af resultaterne fra alle fire udstillinger.

Ansigt – kunst og det åndelige

De store og alligevel almene områder, som hver udstilling undersøgte, og kuratorduosens særlige konstellation af ekspertise inden for videnskab og kunst betød, at hver udstilling på mange måder både blev kurateret og oplevet anderledes end de udstillinger, man almindeligvis kan møde på et kunstmuseum. Den første, der forenede et kunstnerisk og teologisk perspektiv på billedkunst, blev skabt af Per Bak Jensen og Povl Götke som en pågående og konfronterende totalinstallation, hvor samtidskunst og enkelte værker af ældre dato blev installeret side om side med genstande fra virkeligheden. I døråbningen til udstillingen *Ansigt* blev publikum således mødt af et optog af skulpturer fra forskellige perioder, der var opstillet, som om de var på vej ud. Selv de mest minimalistiske skulpturer fik krop i denne markante sammenstilling (fig. 1). Længere indenfor mødte man desuden både en høvender, nogle sildekasser fra en lokal sildefabrik og skiferplader fra et kirketag på Fanø. Af hele denne særlige konstellation, der kun rummede to arbejder med direkte religiøse referencer, opstod en collageagtig installation, som var et kunstværk i sig selv, og som da også blev oplevet sådan af publikum. For selv om der blandt de interviewede var konsensus om, at udstillingen med sine brud på en 'naturlig' udstillingsæstetik umiddelbart virkede kaotisk og forvirrende, fandt de alle en helhed i den, som mindede om et kunstværk. Det var



1. *Ansigt*: I døråbningen til udstillingssalen blev publikum konfronteret med et overvældende optog af ældre og nye skulpturer.

tydeligt, at deres opmærksomhed var blevet skærpet. Dette kunne skyldes selve den fravigelse fra, hvad de ellers ville tage for givet på en kunstudstilling, hvilket er en af Mieke Bals pointer i artiklen 'Exposing the Public'. Ifølge hende kan de naturaliserede rammer om kunsten, som gængse udstillinger leverer, paradoksalt nok ligefrem ødelægge oplevelsen af de udstillede værker, fordi det behag, disse rammer fremkalder i gæsten, sløver opmærksomheden over for kunsten (Bal 2011: 532-533).

Hvor en traditionel museal temaudstilling også ville tendere mod at vælge kunstværker, der hver især italesætter selve temaet i en sådan sammenhæng, pegede denne udstilling snarere på det åndelige som noget, der er til stede overalt. Dermed realiserede den kuratorernes erklærede intention om at åbne publikums øjne for den virkelighed, vi er omgivet af. I udvælgelsen af værker og genstande til udstillingen lagde de to kuratorer vægt på, at *Ansigt* skulle inspirere den enkelte til at reflektere over åndelige spørgsmål; og således var den enkelte betragters mulige respons bestandig i fokus (Funch 2010:

120). De gennemførte publikumsinterviews viser da også, at udstillingen ikke blot overraskede mange. Den åbnede også for et personligt univers og påvirkede interviewpersonerne til at reflektere deres iagttagelser i forhold til deres egen tilværelse. For selv om det kun var ganske få værker, der repræsenterede noget åndeligt eller religiøst, fik udstillingen alligevel de interviewede til at tale om det åndelige som noget, der vedrørte deres liv, hvad enten de var troende eller erklærede ateister. Med andre ord lykkedes det at bringe kunsten i forbindelse med den enkeltes livsverden og så at sige bringe hverdagslivet ind på museet – et træk, der også kendetegner de efterfølgende tre udstillinger i serien.

Selv om udstillingen var kurateret af både en teolog og en kunstner, blev det – ikke overraskende – kunstneren, der i sidste instans anvendte sin ekspertise til at skandere rummet og arrangere de enkelte elementer i forhold til hinanden. At træde ind i denne udstilling var som at træde ind i et foto af Per Bak Jensen selv.



2. *The Map is not the Territory*: En gennemgående horisontlinie fastholdt udstillingens mange forskelligartede værker i en konceptualisering af fænomenet mapping.

***The Map is not the Territory* – kunst og sprog & tænkning**

Ganske anderledes faldt Claus Carstensen og Per Aage Brandts udstilling ud, selv om billedkunstnerens æstetik også kunne genkendes her. Hvor *Ansigt* gjorde gulvet til sin scene, gjorde *The Map is not the Territory* det stik modsatte ved udelukkende at anvende væggene og arbejde med det rumlige på en konceptuel måde. Udstillingen var inddelt i tre undertemaer, hvor den første afdeling udforskede politik, den anden utopier, mens tredje afsnit fokuserede på selvet, på mentale landskaber. Det, der denne gang gav udstillingen værkkarakter, var måden dens forskellige afsnit var knyttet sammen på. Én lang gennemgående sort horisontlinie fastholdt i samtlige rum de mange forskelligartede værker i en konceptualisering af fænomenet mapping, dvs. den menneskelige evne til at kortlægge tilværelsen og etablere forbindelser mellem fysiske og mentale rum (fig. 2).

Selv om udstillingen rummede en stærk repræsentation af konceptkunst, fremstod den på ingen måde som et kunsthistorisk forsøg på at vise tendenser inden for denne kunstretning eller – omvendt – som en kognitionsemiotisk introduktion til fænomenet mapping. Tværtimod udfordrede

den publikum til at aktivere deres egen forestillingsmæssige tænkning, deres evne til mapping, omkring en lang række forhold inden for udstillingens tre temaer.

Af museets interviewede gæster blev udstillingen med sit overordentlig omfattende spektrum af temaer da også oplevet som så mættet af information, at de følte sig helt overvældede. Hvert enkelt værk i udstillingen udfordrede dem til dels at trække på deres baggrundsviden og holdninger, dels at søge efter detaljer, stikord i titlen eller fingerpeg i de tilstødende værker, som kunne lede frem til et meningsindhold i det pågældende værk.

Denne mentale indstilling blev allerede etableret i udstillingens indgangsparti, hvor Stig Brøggers billeder med motiver fra skelsættende begivenheder i Danmarkshistorien sammen med Morten Bos dokumentariske fotos fra hverdagslivet i 70'erne anslog noget genkendeligt (fig. 3). Billederne selv havde interviewpersonerne ikke set før, men temaerne genkendte de. Således lagde udstillingen fra begyndelsen op til, at publikum skulle gå aktivt ind i et forsøg på at identificere, tænke over og måske endog tage stilling til det tema og den problematik, værkerne introducerede. Brøggers og Bos billeder



3. *The Map is not the Territory*: Stig Brøggers serie med motiver fra Danmarkshistorien anslog noget genkendeligt i udstillingens første rum.

etablerede dermed en parathed til at involvere sig i værkerne, som publikum tog med sig gennem alle udstillingens afsnit. Så i stedet for at lade sig afvise af den omfattende mængde komplekse værker i udstillingen, gik de tværtimod nysgerrigt til værks. En interviewperson fremhævede for eksempel, hvordan udstillingen syntes at lægge en særlig klangbund, hvor det ydre rum blev koblet med det indre rum. En anden beskrev, hvordan billederne flyttede hende tilbage til barndommen og vidt omkring i verden til alle dens gruopvækkende begivenheder. Og i interviewene var der flere, der gav udtryk for, at de i høj grad generelt fik sat deres viden på prøve.

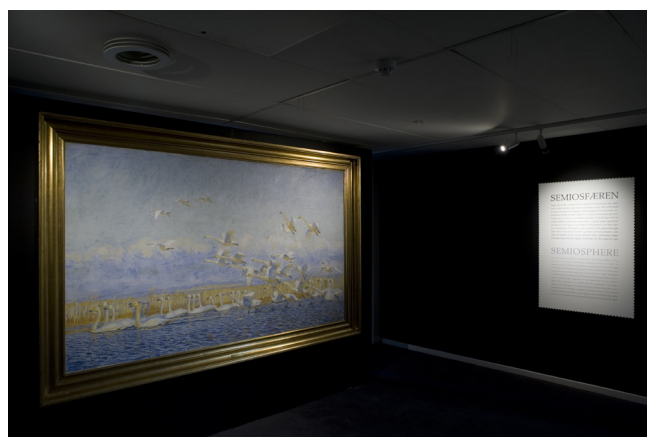
Flere interviewpersoner følte samtidig stor tilfredshed ved at opdage en pointe, de ikke umiddelbart havde set som eksempelvis den aha-oplevelse, de fik ved at studere John Pfahls fotografier, der ved første blik blev opfattet som smukke naturscenerier. Men ved nærmere eftersyn ændrede de fuldstændig betydning for dem, når de opdagede silhuetten af et atomkraftværk i horisonten. Så fra at være et billede af noget blev de et billede *på* noget ligesom udstillingens øvrige billeder med deres referencer til politiske og ideologiske spørgsmål, borgerkrige og terrorregimer.⁸ De interviewede reagerede i det hele taget alle på udstillingen, som om den meddelte dem noget; og derfor søgte de hele tiden efter mening. Så selv om interviewpersonerne hverken havde viden om de kunstneriske eller teoretiske tendenser i værkerne, antog de alle en meningssøgende attitude.

Mens *Ansigt* udfordrede publikum på en måde, der talte direkte til deres sanser og følelser frem for til deres religiøse viden, appellerede *The Map is not the Territory* således snarere til en almen erkendelsesinteresse, som betød, at publikum blev aktivt involveret i at identificere og forstå, hvad

de så. Som en af de interviewede udtrykte det, animerede udstillingen ham til at tænke og opdage noget nyt i det, han troede, han kendte. I det hele taget var der flere, der gik ind på museet med én indstilling og forlod det med en anden – med et nyt syn på verden.

***Livstegn* – kunst og natur**

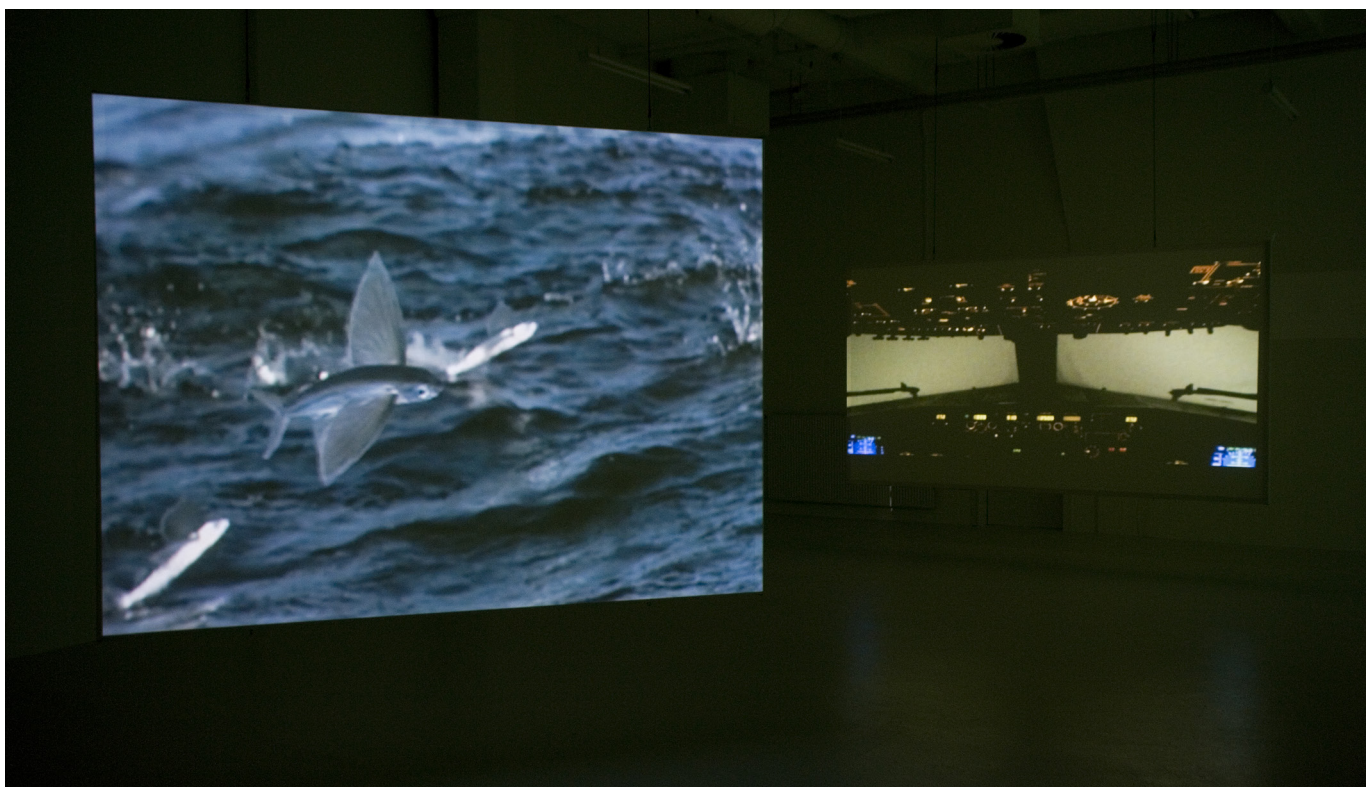
Også den tredje udstilling i serien, Morten Skriver og Jesper Hoffmeyers *Livstegn*, blev både konciperet og oplevet som et kunstværk i tre dimensioner, der blev skabt af billedkunstneren ud fra de to kurators intense samtaler og diskussioner. Selv om udstillingen var struktureret efter principper inden for biosemiotikken og Hoffmeyers teorier, og dermed nærmest som kapitler i en bog, var det langt fra en forelæsning, publikum følte, at de fik. Man kunne tro, at de enkelte afsnits så fremmede begreber og titler som ‘Semiosfæren’, ‘Tegn’,



4. *Livstegn*: Jesper Hoffmeyers biosemiotiske teksttavler fik værkarakter i alle udstillingens afsnit.



5. *Livstegn*: De enkelte afsnit i udstillingen fremstod som stemningsskabende installationer, her afsnittet 'Tegn'.



6. *Livstegn*: Udstillingsafsnittet 'Overfladens dyb'.

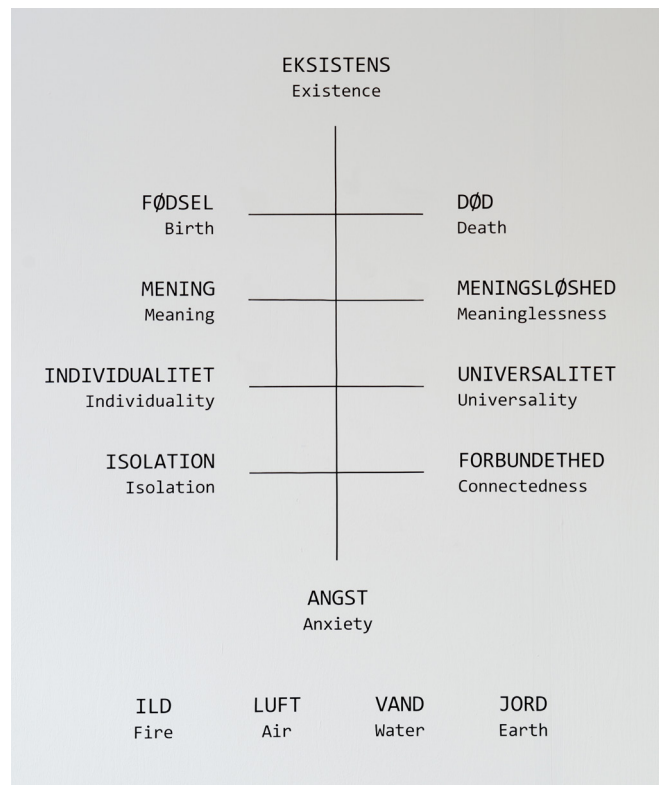
‘Semiotiske stilladser’, ‘Semiotisk frihed’ og ‘Overfladens dyb’ nærmest ville give udstillingens gæster en oplevelse af atter at sidde på skolebænken. Men sådan blev det på ingen måde opfattet. Tværtimod fortalte flere om, hvor overvældende de blev af stemningerne i rummene, som Skriver havde farvesat.

Korte tekster vedrørende hvert enkelt udstillingsafsnits specifikke biosemiotiske grundtema blev i identiske formater installeret på lige fod med de udvalgte værker og genstande fra virkeligheden. Selv om det var den samme videnskabs-teoretiske filosofi, der strukturerede hele det samlede projekt, indtrådte dette tankegods således som ligeværdigt med udstillingsgenstandene og formidlede dermed filosofien som noget, publikum kunne involvere sig i på lige fod med kunstværkerne (fig. 4).

Særligt berørte blev flere gæster af afsnittet ‘Tegn’, der rummede både landskabsmalerier og genstande, som henviste til, hvordan naturen alarmerer os om forskellige fænomener – i dette tilfælde om voldsomt uvejr (fig. 5). En af interviewpersonerne blev så overvældet af naturens storhed i denne samlede installation, at han – som han udtrykte det – ligefrem fik kuldegysninger.

Også det mørkelagte udstillingsrum ‘Overfladens dyb’ talte meget direkte til de interviewedes følelser med sine store, svævende filmiske projektioner på transparente skærme af bl.a. flyvefisks gennembrydning af vandoverfladen og et flys landing set fra cockpittet (fig. 6), mens andre afsnit først og fremmest virkede intellektuelt stimulerende og på den måde stærkt tilfredsstillende på dem. I afsnittet ‘Semiotiske stilladser’ – et begreb, der kort sagt skal forstås som hjælpemidler til at lære nyt – var det typisk frydefulde aha-oplevelser, der opstod blandt gæsterne i deres møde med sammenstillingen af sommerfugletaksonomier, trykmaskine, altertavle og urhænder i parringsdans.

De to kurators bestræbelse på at kropsliggøre den intellektuelle indsigt må således siges at være lykkedes. Som Morten Skriver formulerede det, dannede udstillingen i sig selv en slags semiosfære – et univers af tegn, der udgør sin egen helhed (Skriver og Kjeldgaard 2011: 11). Så den basale idé, der lige fra begyndelsen dannede afsæt for deres fælles arbejde med udstillingen, nemlig Hoffmeyers grundlæggende opfattelse, at vi ikke bare sanser, men tænker og erkender med kroppen, blev i hovedtræk opfanget og oplevet af publikum. En enkelt af de interviewede betegnede ligefrem udstillingen som en sanseudstilling. Selv om projektet tydeligvis for enhver drejede sig om tegn, oplevede de fleste gæster først og fremmest malerierne som kunst, måske fordi



7. *What am I doing here?*: Ernesto Spinellis eksistenspsykologiske struktur dannede afsæt for kuratorernes værkudvælgelse.

kunsten i denne specifikke kontekst netop var løsrevet fra en modernistisk diskurs. De så på de udstillede værker og udstillingen i det hele taget, som om den vedrørte deres eget liv.

***What am I doing here?* – kunst og eksistens**

I *Livstegn* var det den bagvedliggende teori, der inddelte udstillingen i både sansemæssigt overvældende og erkendelsesmæssigt udfordrende afsnit. Anderledes faldt det ud i projektrækkens fjerde og sidste udstilling om kunst og eksistens, Nina Saunders og Ernesto Spinellis *What am I doing here?* Her dannede Spinellis eksistenspsykologiske struktur, der var bygget op om modsætningspar som liv og død, mening og meningsløshed, ikke på samme måde baggrund for skanderingen af udstillingen i rum og afsnit, men snarere for kuratorduoens diskussioner i forbindelse med deres udvælgelse af værker (fig. 7). Udstillingen blev organiseret i et rumligt flow, således at de enkelte værker indgik i dialoger med hinanden.

Hvor indgangen til *Ansigt* virkede konfronterende og entreen til *The Map is not the Territory* identitetsskabende, blev publikum i indgangsrummet til *What am I doing here?* direkte involveret med krop og sjæl i selve udstillingens tematik. For allerede her blev det eksistentielle tema slået an



8. *What am I doing here?*: Ernesto Spinelli og Nina Saunders' *Existential Photo Booth* slog i indgangspartiet et eksistentielt nøgletema an – interaktionen mellem det individuelle og det universelle.

med den enkelte besøgende helt i centrum som deltagende og medproducerende. Inden man gik ind i udstillingssalene, kunne man blive fotograferet i en fotoautomat, kuratorernes *Existential Photo Booth*, og umiddelbart efter se fotoet projiceret op på en væg i indgangspartiet ved siden af en blinding af alle de tidligere gæsters portrætter (fig. 8, 9). Det var derfor et dybt vedkommende nøgletema i eksistenspsykologien, de besøgende mødte som det allerførste på udstillingen: den allestedsnærværende interaktion mellem det individuelle og det universelle. Og sådan blev det også oplevet af langt de fleste, der blev interviewet. Eksempelvis fremførte en af interviewpersonerne, hvordan hun her så sig selv som en blandt mange, der kan forsvinde i mængden.

Med hver sin personlige oplevelse af dette første møde med et af udstillingens eksistentielle temaer bevægede gæsterne sig derefter videre på noget, der mest af alt mindede om en rejse i deres eget indre – når man lyttede til, hvad de havde oplevet. For efter at have set sit kontrafej klart projiceret op på væggen og siden blendet med andres mødte de bagefter Tomas Lahodas absurde trompe l'oeil spejl, der ikke kastede noget billede tilbage, for endelig ved udgangen af udstillingssalen atter at kunne se sig selv, men nu kun som en



9. *What am I doing here?*: Ernesto Spinelli og Nina Saunders' *Existential Photo Booth*.

svag skygge inde i Christian Lemmerz' gigantiske *Blodspejl*.

Alle interviewpersoner var følelsesmæssigt berørte, da de skulle beskrive, hvad de havde oplevet. For de fleste gjorde disse former for nærvær og fravær i form af spejlinger og manglende spejlinger dybt indtryk. De udviste et engagement ud over det sædvanlige, involverede sig selv og stillede

fundamentale, vigtige eksistentielle spørgsmål. Somme tider refererede de til konkrete oplevelser, som de havde haft. En ung pige mødte således sig selv hele vejen igennem udstillingens mange værker. Og ligesom de biosemiotiske begreber på ingen måde anfægtede de besøgende i *Livstegn*, var der heller ingen, der meddelte, at begrebet eksistens på nogen måde havde afskrækket dem fra at gå ind i udstillingen, selv om det ellers ofte forbindes med netop livets mere alvorlige sider, såsom døden og meningsløsheden, eller vanskeligt tilgængelig filosofi. Det var som om publikum oplevede udstillingen i et sådant moment af nærvær til tingene, som menneskets eksistens umiddelbart er, svarende til Bjarne Sode Funchs beskrivelse af eksistens som værende, når vi engagerede lever livet umiddelbart (Funch og Kjeldgaard: 2013: 4). Netop denne tilstand af væren synes de interviewede personer at have befundet sig i. Og således realiserede også denne sidste udstilling både intentionerne bag hele projektrækken og bag de to kurators arbejde med *What am I doing here?*

Mod nye praksisformer

For kuratorerne blev samarbejdet i hvert enkelt tilfælde givende på et helt grundlæggende niveau. Generelt fandt samarbejdet og resultaterne for forskernes vedkommende anvendelse i deres egne og deres netværks fortsatte forsknings- og udviklingsarbejde. Men mere specifikt blev eksempelvis Per

Aage Brandt og hans kolleger fra universitetet i Cleveland direkte inspireret af udstillingen *The Map is not the Territory* til helt konkrete, nye forskningsprojekter,⁹ mens Jesper Hoffmeyer og Morten Skrivers udstilling nåede ud i internationale biosemiotiske kredse og blev anmeldt i et internationalt tidsskrift for biosemiotik (Kull K. og Velmezova E. 2012).

Billedkunstnerne lod sig i flere tilfælde anspore til at skabe værker, der var direkte inspireret af samarbejdet. Således leverede Morten Skriver for eksempel hele to nye værker til *Livstegn*, der ikke umiddelbart ligger i oplagt forlængelse af hans øvrige produktion, men snarere må siges at være inspireret af hans samarbejde med Jesper Hoffmeyer. Det første værk, man mødte allerede i indgangen til udstillingen, var et semiotisk signalværk, *Random Traffic*, bestående af tre trafiklys, der lyste efter et tilfældighedsprincip, men som i kraft af sine genkendelige koder skabte en særlig opmærksomhed om, at tegnsystemer er allestedsnærværende – at vi orienterer os og færdes i en verden af tegn (fig. 10). Og indenfor i udstillingsafsnittet 'Tegn' havde Morten Skriver skabt værket *Magnetisk storm* (fig. 5), hvor en vejrhane var installeret lige over et kompas og på den måde ikke blot hentydede til vejr og vind, men samtidig subtilt pegede på tegnet som indeks (Hoffmeyer In: Skriver og Kjeldgaard 2011: 35).

I udstillingsrækkens sidste projekt fik Nina Saunders ikke alene reflekteret sin kunstneriske praksis på en ny måde.



10. *Livstegn*: Morten Skrivers *Random Traffic* etablerede i indgangen til udstillingen publikums opmærksomhed om tegnsystemer.



11. *What am I doing here?*: Ernesto Spinelli og Nina Saunders' *Tree of Life* aktiverede den enkelte museumsgæsts livserindringer.

Ganske særegent for denne udstilling om eksistens udviklede kuratorerne Nina Saunders og Ernesto Spinelli under kurateringsprocessen fælles værker, bl.a. det ovenfor beskrevne interaktive og digitale værk *Existential Photo Booth* (fig. 8, 9). Deres andet fælles værk, *Tree of Life*, befandt sig i den modsatte ende af udstillingen i et trapperum, der forener museets udstillingsarealer. På et specialbødet net, der hang fra første sal til kælderniveau, blev gæsterne opfordret til at binde en ting fast, som betød noget ganske særligt for dem (fig. 11). De kunne eventuelt købe en ting, som vakte minder om væsentlige begivenheder eller personer i deres liv, i den bemandede Røde Kors butik, der var installeret af Nina Saunders som et værk i udstillingssalen under titlen *How long have I got?*

Sådanne værker ville Nina Saunders og Morten Skriver næppe have skabt uden for denne særlige kontekst. I den forstand har samarbejdet også været befordrende for deres kunstnerisk praksis, der her både omfatter produktion af værker og udstilling.

Mod nye udstillingsformater

Som vi har set, brød alle seriens udstillinger med de naturaliserede normer for kunstmuseers udstillingspraksis, forstået som de regler, en gæst tager fuldstændig for givet. Mieke Bal nævner i den forbindelse dels de informationer om historik og biografi, der nærmest uundgåeligt ledsager enhver visuel præsentation på kunstmuseerne, dels de karakteristiske udstillingsmæssige æstetiske principper, som gør ophængningen behagelig for publikum. Resultatet af en sådan latent homogenisering af museernes udstillingspraksis er, at præsentationen nærmest bliver usynlig og derfor given på en sådan måde, at man ikke kan forestille sig den anderledes (Mieke Bal 2011: 532).

Ud over disse normbrud adskilte selve udvælgelsesprocessen bag hver af projektets udstillinger sig også radikalt fra traditionelle kunsthistoriske kuratoriske processer. Hvor en kunsthistorisk kurator i sagens natur først og fremmest formidler kunst på baggrund af en kunstvidenskabelig ekspertviden, er kurateringen i disse fire projekter karakteriseret ved, at kuratorerne ikke alene tager beskuerens perspektiv i betragtning; de implementerer også denne tilgang med afsæt i deres egne personlige og anderledes professionelle erfaringer, hvilket de klart giver udtryk for under planlægningen og i efterfølgende interviews (Funch 2010: 123, 126; Funch og Kjeldgaard 2013).

Indtil videre peger databearbejdningen af publikums oplevelser da også på, at alle fire udstillinger både er indholdsmæssigt anderledes og eksistentielt mere vedkommende end de udstillinger, de interviewede ellers havde oplevet. Det gav flere besøgende direkte udtryk for. Mange var desuden meget overraskede over, hvor let det var at blive involveret i den pågældende udstilling og tematik. Hver især skabte de deres egen fortælling, som de under interviewet ganske ubesværet kunne gøre rede for og relatere til deres livserfaringer. Enkelte gav udtryk for, at udstillingen ligefrem virkede, som om den var arrangeret specielt for dem, mens alle de interviewede fik aktualiseret væsentlige livstemaer og grundlæggende følelser i mødet med udstillingerne og værkerne. En oplevede for eksempel sin egen ensomhed reflekteret i mødet med værk efter værk i seriens sidste udstilling, *What am I doing here?* Og for mange kom det som en stor overraskelse, at det er gennem kunsten, dette sker. Det var ifølge deres udsagn en både lystfyldt og overvældende oplevelse, som de aldrig havde haft før.

Således blev udstillingerne ikke blot *konciperet*, men også *perciperet* som personligt involverende og vedkommende. Denne performativitetsteoretiske målopfyldelse¹⁰ lykkedes på



12. *Ansigt*: Udstillingssalen blev omskabt til en collageagtig totalinstallation, hvori sildekasser og andre hverdagsgenstande indgik side om side med billedkunst.

en måde, der er helt central. For kontekst skal i denne projektserie forstås bredere end den kontekstualisering, de enkelte værker indgår i. Alle sanseindtryk modtages også i en kontekst af viden, erfaringer, følelser, erindringer osv. Og netop denne personlige kontekst er lige så væsentlig ikke alene for dette projekt, men i det hele taget i Esbjerg Kunstmuseums praksis.

Hverdagslivet på museum

I alle fire udstillinger blev de traditionelle grænser mellem kunst og ikke-kunst overskredet. Den virkelighedsimport, der fandt sted i hvert projekt, re-aktualiserede hverken ready-maden for publikum eller fik dem til at sætte spørgsmål ved forskellen på dokumentarfoto og fotokunst, hvilket en kunsthistorisk kurateret udstilling almindeligvis ville lægge op til. Og selv om det var nærliggende at knytte både høvender, sildekasser og skifertavler i *Ansigt* til et kristent univers med dets bibelske fortællinger og samtidig også til elementerne og de nære omgivelser, var det heller ikke det, interview-per-

sonerne gjorde. Sammen med hele måden, udstillingen *Ansigt* var arrangeret på, gav disse genstande fra virkelighedens verden ganske vist anledning til stor opmærksomhed; men for de fleste forekom de på ingen måde malplacerede (fig. 12). Snarere var det, som om overraskelsen over det fremmedartede ved hele udstillingen blev efterfulgt af spørgsmål vedrørende udstillingens og de enkelte værkers betydningsindhold og i mindre grad om, hvilke tanker der lå bag udstillingens kuratering (Funch 2010: 18). Der var således heller ingen, der talte direkte om genstandene som de funktionelle hverdagsobjekter, de er. For i denne særlige udstillingssammenhæng rummede de noget mere for interviewpersonerne. I og med at genstandene var udvalgt af den involverede kunstner og forsker sammen med kunstværker, fik de i denne rekonstekstualisering et overskud af betydninger, som det ikke var ligetil at afkode. De blev ganske enkelt af de fleste oplevet som meningsskabende på linie med kunstværkerne (Funch 2010: 134).

Heller ikke i *Livstegen* var der nogen, der studsede spe-

cielt over sammenstillingen af malerier og elementer fra virkelighedens verden som eksempelvis, at en redningsflåde var inkorporeret i afsnittet 'Tegn' (fig. 5). Men, som det er karakteristisk for hele Skrivers og Hoffmeyers projekt, blev den i dette afsnit i stedet oplevet som et nødvendigt element i en kunstnerisk helheds- og betydningsskabende installation. Som en af de interviewede udtrykte det, var den her på museet løsrevet fra sin sammenhæng, men den gav mening i helheden, hvor det for ham var landskabsmalerierne, der holdt forbindelsen til virkeligheden intakt.

Det var altså ikke først og fremmest gennem denne form for virkelighedsimport, at hverdagslivet kom ind på museet. Dette skete snarere ved, at kunsten blev ført sammen med områder, som folk i forvejen har et forhold til. Og dermed opstod også den genkendelse, der er central for, at mødet mellem værk og betragter kan finde sted. Således var det karakteristisk, at interviewpersonernes iagttagelser og refleksioner i høj grad var orienteret imod netop personligt vedkommende, eksistentielle og samfundsmæssige forhold, og i langt mindre grad mod de forhold, der almindeligvis beskæftiger kunstvidenskaberne (Funch 2009: 11). Funchs og museets mangeårige undersøgelser viser da også, at i museale udstillinger, som alene er kurateret af kunsthistorikere, føres der oftest samtaler om kunstværkerne, mens disse fire udstillinger fik publikum til at tale om virkeligheden, granske deres værdisæt og ofte ligefrem anskue deres liv i nyt lys. Så projekt *Kunst i kontekst* inviterede ikke bare gæsterne ind i kunstens verden, men forsøgte derimod snarere at inddrage publikums egne værdier, tanker og måder at være mennesker på. Med andre ord lykkedes det i alle fire udstillinger at bringe kunsten i kontakt med publikums livsverden, og således blev forholdet mellem kunst og publikum i høj grad aktiveret. Netop dette er ifølge Eilean Hooper-Greenhill en nødvendighed på et så basalt niveau, at det fuldstændig vil ændre museernes arbejdsmåder. I sin artikel 'Studying Visitors' anbefaler hun museerne at gå i dybden og anvende kvalitative undersøgelsesmetoder, hvis de vil forstå, hvad deres gæster får ud af deres museumsbesøg (Hooper-Greenhill 2011: 362 ff., 373). Dermed peger hun på det, der er selve grundlaget for Esbjerg Kunstmuseums praksis og for *Kunst i kontekst*, som ikke alene gav os viden om publikumsoplevelser, men tilmed formåede at integrere de besøgendes oplevelsesmodi i udviklingsarbejdet frem mod en ny museumstype.

Mod en ny museumstype

Kunst i kontekst er den foreløbige kulmination på Esbjerg Kunstmuseums mangeårige arbejde på at gøre kunsten ved-

kommende for publikum gennem nye formidlings- og udstillingsformater. Tidligere har vi bl.a. forskningsmæssigt undersøgt, hvordan forskellige typer kunstudstillinger, som museer i almindelighed praktiserer, opleves af museets gæster. I to integrerede udstillings- og forskningsprojekter præsenterede vi samlet set ni kontekstualiseringer af et enkelt kunsværk, således at de besøgende i én og samme udstilling kunne opleve værket i en monografisk, en stilorienteret, en dialogbaseret, en et-billed- og en tværæstetisk kontekst i det første projekt. Og i det andet projekt kunne de se præcis det samme værk i forskellige tematiske rammesætninger (Kjeldgaard 2005).¹¹

I modsætning hertil viser *Kunst i kontekst* andre mulige praksisformer – nye måder at integrere forskning, kunst og præsentation på, med publikum som medskabende. Således indskrives projektet sig ikke alene i den diskurs om udstillingen som medium, der har udspillet sig, siden Bruce W. Ferguson i sin artikel om udstillingsretorik gjorde op med opfattelsen af udstillingen som en neutral ramme om værkerne og i stedet så den som et narrativ (Ferguson 1996). Projektet bidrager også kritisk til Claire Bishops 'radikale museologi', der søger at fremme en reflekteret akademisk praksis på museerne (Bishop 2013). I et vist omfang plæderer denne relativt nye museologiske teori dermed for, at kunstmuseerne skal indtage en mere meningsfuld og kritisk rolle i forhold til en bredere samfundsmæssig kontekst – som en form for modreaktion på den samfundsudvikling, der har sendt museerne ud på et oplevelsesøkonomisk overdrev. Men den radikale museologis idealiserede forestillinger om museumsgæsternes forudsætninger for at kunne forholde sig til kunst alene på udstillingens præmisser efterlader museerne med det ubesvarede spørgsmål, hvordan billedkunst og akademisk forskning kan forenes med en formidling, der er vedkommende for et museumspublikum. Og netop dette problem forekommer *Kunst i kontekst* at kunne levere et muligt bud på at løse uden at gå på kompromis med kvaliteten af det akademiske niveau.

Samtidig kan *Kunst i kontekst* siges at realisere de overordnede visioner for en anden aktuel museologisk diskurs, 'den post-kritiske museologi', som i 2013 blev lanceret af Andrew Dewdney, David Dibosa og Victoria Walsh. Teorien bygger på et transdisciplinært projekt mellem medarbejdere på Tate Britain og forskere fra forskellige humanistiske fagområder, som sammen udviklede en ny teori, der gentænker kunstmuseets rolle socialt og kulturelt i det 21. århundrede.¹² I lighed med flere andre, bl.a. Mieke Bal og på hjemlig grund Simon Sheik, reagerer de på museets gængse rolle som en institution, hvis praksis bliver reflekteret og undersøgt af uni-

versitetet og eksterne akademikere, fordi museet ikke selv beskæftiger sig med at producere abstrakt viden om sig selv (Dewdney, Dibosa, Walsh 2013: 222; Bal 2011: 532; Sheik 2011: 19). Denne veletablerede arbejdsdeling mellem universitet og museum og den deraf følgende dikotomi mellem teori og praksis advokerer de for at ophæve ved – som noget nyt – at lade universitetsforskere og museumsakademikere indgå nye alliancer *inden for og med* museerne.

Den postkritiske museologi ser således sig selv placeret mellem vidensproduktion om museet, som universitetet almindeligvis arbejder med, og vidensreproduktion inden for museets praksis. For ifølge Dewdney, Dibosa og Walsh er det endnu ikke lykkedes universitetet og kunstmuseet at etablere produktive og givende arbejdsmåder inden for områder som social reception og publikums oplevelser. Således retter den postkritiske museologi opmærksomheden mod forholdet mellem kunstmuseet og det, der betegnes som den visuelle kultur i et udvidet felt, som er nærværende for publikum i deres hverdag, men som ifølge forfatterne endnu ikke har fundet vej til kunstmuseets praksis (Dewdney, Dibosa, Walsh 2013: 15-16, 18-19).

Men *Kunst i kontekst* er netop et eksempel på realiseringen af et sådant samarbejde. Dette projekt synes tilmed at være nået videre end det, den post-kritiske museologi sætter som sit mål, ved at inddrage den enkeltes erfaringsverden uden nødvendigvis at fokusere på ovennævnte visuelle kultur i et udvidet felt. For i hver af projektets fire udstillinger blev betragterens perspektiv i allerhøjeste grad aktiveret samtidig med, at principper fra de enkelte videnskabelige discipliner medvirkede til, at kunstens virkelighedsforankring blev sat i relation til den enkelte museumsgæsts eksistens og tilværelse. Disse udstillinger viser, at almindelige mennesker i alle aldre og uden specielle forudsætninger kan få personlige oplevelser ved at se på kunst, hvis de rette rammer er til stede. Og når kunstmuseet med udstillinger som disse kan facilitere, at publikum spontant bruger deres egne livserfaringer til at reflektere over, at noget i deres liv kan ændres, eller de får et nyt syn på noget, de tidligere har tænkt over, er forholdet mellem publikum og kunsten blevet markant intensiveret.

Det må derfor anses for en stor styrkelse af et kunstmuseums praksis at tilføre det særlige kompetencer, som museet i almindelighed ikke selv råder over. Ved således at bringe kunstnerisk, videnskabelig og museologisk ekspertise sammen i en fælles bestræbelse på at udvikle det grundlæggende paradigme for kunstudstillingen er det ikke alene den enkeltes møde med kunsten, der faciliteres. I dette brud med vante museale praksisformer opstår der et transdisciplinært

laboratorium mellem museet, akademiet, kunstverdenen og universitetet – eller mellem formidling, kunstproduktion og forskning – der kan medvirke til at udvikle kunstmuseet som væsentlig kulturel operatør i samfundet. For dette samarbejde gør op med den autoritative kulturelle centralisering af viden, som en kurateret kunstudstilling ellers ofte er resultatet af (Bal 2011: 533). I *Kunst i kontekst* blev museet så at sige “distribueret” ud til ikke alene de to eksterne kuratorer med kunstnerisk og videnskabelig baggrund, men også til selve publikum, hvis oplevelser blev inddraget i projektet. På et andet niveau befandt det sig hos forskningspsykologen, som ud over at være med til at koncipere projektet også undersøgte både kurateringen og publikums oplevelser. Og endelig nåede det ud til forskerne i museets tilknyttede forskerteam, som på et metaniveau forholdt sig til det samlede projekt og dets indsamlede data – ikke isoleret, men sammen med alle involverede parter på i alt fem seminarer.

Hvad angår fælles vidensproduktion kan *Kunst i kontekst* således også siges at være nået videre end den postkritiske museologis “distributed museum”, der med sit specifikke og brede fokus på dels kulturel identitet og det transkulturelle, dels nye medier og det transmediale, ikke rummer de samme niveauer. Ganske vist gør denne teori op med opfattelsen af publikum som konsument og betragter alle, både museums-gæster og kuratorer, som producenter af museumsoplevelsen. Men den postkritiske museologi når kun til at *advokere* for, at museet gennem transdisciplinært samarbejde i fremtiden skal arbejde på at forstå, hvordan museumsoplevelsen får knyttet tættest muligt forbindelse til hver enkelt persons tilværelse (Dewdney, Dibosa, Walsh 2013: 8, 245). Denne “forståelse” er allerede selve fundamentet under Esbjerg Kunstmuseums praksis og dermed naturligvis også udgangspunkt for det integrerede formidlings- og forskningsprojekt *Kunst i kontekst*.

Den måde, hvorpå vi i *Kunst i kontekst* inddrog publikum og samarbejdede i kreative kompetenceklynger, rummer således et stort potentiale for at afvikle den gængse veletablerede institutionsmodel og udvikle museet frem mod en på alle måder vedkommende og relevant virkelighedsmaskine, hvor ideen kort sagt ikke alene er, *hvad* man ser derinde, men især *hvordan* man ser, når man går derfra og har fået nogle æstetiske oplevelser og erfaringer. Hos en af interviewpersonerne satte seriens sidste udstilling mange tanker i gang om kunsten og livet. Hun sagde bl.a., at man aldrig må fratage folk kunsten. For – som hun fortsatte med anvendelsen af ovennævnte betegnelse – kunst er en del af virkeligheden, “en virkelighedsmaskine, og ikke en drømmemaskine. Man kan drømme så meget, at man glemmer at leve livet.” I en

vis forstand var hun således på bølgelængde med Donald Preziosis beskrivelse af museets funktion som autoskopisk. Som han skriver, kan museer få os til at huske os selv på nye måder (Preziosi 2011: 52).

Noter

- 1 På museet har vi ikke taget direkte afsæt i performativitetsteorien, men ser snarere vores praksis reflekteret gennem denne teori, som den bl.a. behandles og anvendes af Camilla Jalving (2011), Helle Ryberg (2011) og Rune Gade (2006).
- 2 Den teoretiske basis under Esbjerg Kunstmuseums virksomhed ligger i forlængelse af Umberto Ecos og Roland Barthes' receptionsorienterede semiotik, hvor tekst-/værkbegrebet er processuelt og dynamisk – et sted for betydningsproduktion og ikke blot for fortolkning af allerede eksisterende betydning.
- 3 Undervejs i vores samarbejde har Bjarne Sode Funch fået en doktorgrad på sin disputats om kunstopplevelsens psykologi (Funch 1997). Sin metode har han bl.a. behandlet i en artikel om den fænomenologiske metode i et museologisk perspektiv (Funch 2003).
- 4 I vores forskning har vi fokuseret på, hvordan forskellige aspekter af museets virksomhed kan engagere den enkelte museumsgæst som medskabende: i introduktioner til kunst, i præsentationer af kunst og i mødet med kunst. En komplet liste med litteraturhenvisninger er tilgængelig her: www.eskum.dk/Default.aspx?ID=114.
- 5 Billedkunst indtager også en stadig mindre betydningsfuld plads i både folkeskolens og gymnasieskolens curriculum. Konklusionen, som et forskningsprojekt på Esbjerg Kunstmuseum (1995-96) om kunstmuseets samarbejde med folkeskolen nåede frem til, er stadig gældende: at en "anti-art-attitude" karakteriserer ikke alene skolen, men hele vores samfund (Funch 1997).
- 6 Hver udstilling blev ledsaget af en publikation. De fire bøger fremstår identiske i format, men er ellers koncipieret vidt forskelligt, matchende hver sin udstillings idé og indhold (cf. litteraturliste).
- 7 I publikumsundersøgelser anvender museer ofte den kvantitative metode for at få viden om, hvem der kommer på museet, hvorfor de kommer og hvad de synes om besøget. Man tilstræber således en eksakt kortlægning af forskellige forhold på museet, ofte gennem spørgeskemaundersøgelser. Den kvalitative metode har et andet fokus. Den stræber efter at nå frem til en dybere forståelse af de forhold, den interviewede udtaler sig om. I det kvalitative interview interesserer man sig således for, hvad den enkelte person oplever, tænker og føler, bl.a. for at undersøge, hvordan den besøgendes bevidsthedsliv påvirkes af oplevelsen, som i vores tilfælde opstår i mødet med billedkunst.
- 8 Således fremført af Bjarne Sode Funch på forskningsseminar, januar 2010 (upubl. lydoptagelse).
- 9 Dette kom frem på to videokonferencer (12/12-2008 og 16/1-2009), der som noget særligt for Brandt og Carstensens projekt forenede semiotiske forskere på hver sin side af Atlanten. De to kuratorer sad i panel sammen med, på amerikansk side, flere af Brandts kolleger i Cleveland, der havde bidraget til publikationen, og på dansk side bl.a. forskningslektor ved Center for Semiotik, Svend Østergaard og lektor på SDU, Anders Haugaard.
- 10 Performativitetsteorien peger netop på en større inddragelse dels af værkerfaringens somatiske og følelsesmæssige effekter, dels af både betragterens og kontekstens rolle i betydningsdannelsen (Jalving 2011: 252).
- 11 Projekterne *Værk i kontekst* (2004) og *Værk og tema* (2005) blev koncipieret og realiseret af undertegnede og er indtil videre kun publiceret som en kort præsentation af *Værk i kontekst* (Kjeldgaard: 2005). Undersøgelser af publikums oplevelser blev gennemført i samarbejde med Bjarne Sode Funch. De viste dels, hvordan oplevelsen af et kunstværk er stærkt påvirket af den kontekst, det præsenteres i, dels at det er væsentligt at præsentere kunst på måder, der kan fremme relationen til museumsgæstens livsverden.
- 12 "Tate Encounters: Britishness and Visual Cultures" var et treårigt samarbejdsprojekt mellem Tate Britain, London South Bank University og University of the Arts i London, der med fokus på relationen mellem museum og publikum undersøgte, hvordan museet forholdt sig til kulturelle forskelligheder, for at afdække, hvorfor visse etniske grupper af borgere ikke opsøgte museet (2007-2010).

Litteratur

- Bak Jensen, P., Götke, P. og Kjeldgaard, I.M. (2007) *Ansigt*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.
- Bal, M. (2011) 'Exposing the Public'. In: Macdonald, S. (2011) *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 525-542.
- Bishop, C. (2014) *Radical Museology – or: What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.
- Brandt, P.A., Carstensen, C. og Kjeldgaard, I.M. (2008) *The map is not the territory*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.
- Dewdney, A., Dibosa, D. og Walsh, V. (2013) *Post-critical Museology*. London: Routledge.
- Ferguson, B.W. (1996) 'Exhibition Rhetorics'. In: Greenberg, R., Ferguson, B.W. og Nairne, S. (1996) *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, pp. 175-190.
- Funch, B.S. (1997) *The Psychology of Art Appreciation*. København: Museum Tusculanum.
- Funch, B.S. (1997) 'The art museum in partnership with schools', *Museum International*, no. 194, pp. 38-41.
- Funch, B.S. (2003) 'Den fænomenologiske metode i museologisk forskning', *Nordisk Museologi*, nr. 1, pp. 17-38.
- Funch, B.S. (2009) 'Kunst i kontekst: Udstillingsprincipper i eksistentielt perspektiv'. Upubliceret artikel.
- Funch, B.S. (2010) 'Kunst i kontekst. Udstillings- og forskningsprojekt med henblik på udvikling af nye principper for udstilling af billedkunst'. Upubliceret midtvejsrapport.
- Funch, B.S. (2010) 'Art in context: New principles for exhibiting works of art'. In: Funch, B.S. *Kunst i kontekst*, 2010, pp. 105-125.
- Funch, B.S. (2012) 'Kunstens græsrodde, på vej mod nye udstillingsprincipper'. In: *Danske museer*, nr. 4, pp. 22-24.
- Funch, B.S. (2012) 'A Biological Scaffolding: New Principles for Exhibiting Works of Art'. Upubliceret artikel.
- Funch, B.S. og Kjeldgaard, I.M. (2013) *What am I doing here?* Esbjerg Kunstmuseum.
- Gade R. (2006) 'Hvad er udstillingsanalyse? – bidrag til en diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunstudstillinger'. In: Bodin E. og Lassenius J. (red.) *Udstillinger mellem fokus og flimmer – en antologi om udstillingsmediet*. København: Multivers, pp. 15-40.
- Hooper-Greenhill, E. (2011) 'Studying Visitors' In: Macdonald, S. (2011) *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 362-376.
- Jalving C. (2011) *Værk som handling*. København: Museum Tusculanum.
- Kjeldgaard, I.M. (1999) 'Æstetiske oplevelser for alle'. In: *Formidling af kunst til børn og unge*. Århus: Landsforeningen børn, kunst og billeder, pp. 11-13.
- Kjeldgaard, I.M. (2004) 'Æstetisk krydsfelt', *Passepartout*, nr. 23, pp. 124-130.
- Kjeldgaard, I.M. (2005) 'Værk i kontekst – et udstillingsmetodisk formidlings- og forskningsprojekt'. In: Inge-mann, B. og Hejlskov Larsen, A.: *Ny dansk museologi*, Aarhus Universitetsforlag, 2005, pp. 135-40.
- Kull, K. and Velmezova, E. (2012) 'Biosemiotics in a gallery', *Biosemiotics*, no. 5, 2012, pp. 313-317.
- Preziosi, D. (2011) 'Art History and Museology: Rendering the Visible Legible'. In: Macdonald, S. (2011) *A Companion to Museum Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 50-63.
- Ryberg, H. (2011) 'Fra performativ kunstpraksis til performativ kuratering: Om performativtetsbegrebet, performative virkemidler og kuratoriske strategier'. In: Vest Hansen, M., Kofod Olsen, S., Juul Petersen, L. og Ratcliffe, M. N. (red.) *Kuratering af samtidskunst*. Roskilde: Museet for samtidskunst, 2011, pp. 87-102.

Sheikh, S. (2011) 'Mellem tanke og udtryk – kuratering som teori og objekt'. In: Vest Hansen, M., Kofod Olsen, S., Juul Petersen, L. og Ratcliffe, M. N. (red.) *Kuratering af samtidskunst*. Roskilde: Museet for samtidskunst, 2011, pp. 18-26.

Skriver, M. og Kjeldgaard I.M. (2011) *Livstegn*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.

QUADRATURA

Skrifter i dansk kunsthistorie
Writings in Danish art history

5 / 2017

Redaktion / Edited by
Sine Krogh & Martin Søberg

Udgivet af / Published by
Dansk Kunsthistoriker Forening / Danish Association of Art Historians

www.kunsthistoriker.dk

ISSN 2246-4484



DANSKKUNST
HISTORIKERFORENING