

QUADRATURA

Skrifter i dansk kunsthistorie
Writings in Danish art history

6 / 2017

Kunst i kontekst - mellem institution og livspraksis

Christiane Finsen



DANSK KUNST
HISTORIKERFORENING

Siden de historiske avantgardebevægelser har kunsten på forskellige måder søgt mod en integration med livspraksis.¹ Med udgangspunkt i netop en avantgarde-analytisk tilgang til projektet Kunst i kontekst på Esbjerg Kunstmuseum, diskuteres det, hvorvidt museets overordnede formidlingsstrategi – formidling forstået i videste forstand – har potentialet til at facilitere en integration mellem kunstoplevelse og livspraksis og følgelig, hvilke perspektiver det giver for kunstformidlingen generelt. Nærværende analyse udgør således et forsøg på at indsætte Esbjerg Kunstmuseums profil i en bredere kunstteoretisk kontekst og dermed dels anlægge et analytisk blik på institutionen oven- eller udefra, dels indsætte museets praksis i et teoretisk rammeværk, der forankrer den i tankegodset fra en af de sidste hundrede års væsentligste strømninger.²

Baggrund: Brugerinddragelse og æstetisk oplevelse

Hvordan kan museet som institution fungere som mediator mellem kunst og livspraksis? Hvordan kan den traditionelle kunstformidling afløses af en samlet og fuldt integreret rammesætning? Hvordan kan formidlingen gentænkes som andet og mere end et appendiks til al anden omgang med kunst? Og hvordan kan traditionen fra avantgardetænkningen bidrage til at levere mulige svar på disse spørgsmål?

At kaste sig ud i formuleringen af potentielle svar kan kun ske med bevidstheden om, at man bevæger sig ind på et område, ja vel nærmest en kamplads, der er blevet forsøgt tilnærmet med afsæt i et utal af positioner, og som unddrager sig endegyldige definitioner. Nærværende tilgang til feltet er i høj grad båret af ambitionen om at nedbryde skellet mellem teori og praksis med udgangspunkt i en erfaret, museal hverdag. Artiklen udgør derfor heller ikke et forsøg på at reteoretisere avantgarden som sådan. I stedet kommer den med et muligt bud på, hvordan traditionen fra avantgarden i dag kan påvirke og udfolde sig i museumsinstitutionen på konkrete måder. Det betyder også, at det metodisk teoretiske rammeværk, der i avantgardetænkningen normalt er forbeholdt kunsten selv, her bevidst appliceres på formidlingen og oplevelsen af den.

Med afsæt i en receptionsorienteret semiotik, der stiller sig på skuldrene af især Umberto Eco og Roland Barthes, er fundamentet under Esbjerg Kunstmuseums praksis antagelserne om, at det er i selve mødet med værkerne, betydningen opstår, og at kunsten har potentialet til at ændre os som mennesker. Museet bestræber sig vedvarende på at skabe de bedste betingelser for, at værkerne kan åbne sig for gæsterne, og at gæsterne følgelig åbner sig for værkerne på

et niveau, der rækker ud over værkernes umiddelbare, visuelle fremtrædelse og den konkrete betragtersituation. Afsættet er, at den gode og blivende kunstoplevelse altid vil tage udgangspunkt i den enkelte, og museets initiativer søger derfor også at legitimere og fremme, at kunsten kombineres med fænomener og begivenheder fra den enkelte persons erfaringsverden og hverdagsliv, så museumsgæsterne bliver aktive medskabere i deres egne oplevelser. Ideelt set er målet at facilitere kunstopplevelser, der internaliseres og efterfølgende indgår i den enkelte persons erfaringsgrundlag: den æstetiske oplevelse.³ Det er således overbevisningen, at det først er i det øjeblik, kunstopplevelsen får relevans for den enkelte og bliver personligt betydningsfuld, at den kan åbne for videre perspektiver – herunder måden, hvorpå vi i øvrigt agerer og forholder os til en bredere samfundsmæssig kontekst. Følgelig arbejder museet vedholdende med at udfordre udstillingen som medium og at finde nye veje inden for formidlingen af moderne kunst og samtidskunst, hvilket det integrerede udstillings- og forskningsprojekt *Kunst i kontekst*, som vi senere skal se, er et eksempel på.

Ideen om at engagere beskueren har med svingende kraft og på divergerende måder eksisteret kontinuerligt op gennem det 20. århundrede. Tendensen begyndte med ideerne bag den historiske avantgarde og udfolder sig aktuelt i den performative vending inden for humanvidenskaberne generelt. Siden 1980'ernes slutning er lignende tanker desuden kommet konkret til udtryk gennem strømninger som *Ny Museologi* (Vergo 1989), *Ny Institutionalisme* (Ekeberg 2003), *Radikal Museologi* (Bishop 2014) og *Reach Out* (Haagen o.a. 2008), ligesom et begreb som *Relationel æstetik* (Bourriaud 2002) har vundet udbredt indpas i kunstdiskursen generelt. Tanken om brugerinddragelse og aktivering af publikum i forbindelse med betydningskonstituering er derfor langt fra enestående, men spørgsmålet er, hvordan Esbjerg Kunstmuseums praksis positionerer og udfolder sig i den kontekst. Udgangspunktet er, at museets måde at rammesætte kunsten på bevidst sigter mod at bringe den i forbindelse med gæsternes livsverden og livspraksis. Og således retter de følgende overvejelser sig mod en oplevelsesmodus, der altså også gælder værker, som ikke i sig selv er intenderet avantgardistiske, da fokus ikke lægges på karakteren af et givent værk, men måden hvorpå publikum får mulighed for at møde det.

Efter en præsentation af *Kunst i kontekst* vendes blikket således mod avantgarden og de aktuelle positioner omkring den (Bürger 1974; Foster 1996; van den Berg 2005; Ørum og Huang 2005). Hensigten er at argumentere for en pro-



1. *The Map is not the Territory* (installationsfoto)

duktiv avantgardeforståelse, der kan bruges aktivt i såvel analysen af projektet på Esbjerg Kunstmuseum som i en generel udvikling af museumsinstitutionens egenart og position i en aktuel samfundspolitisk virkelighed. På den måde benyttes avantgardetænkningen som en form for strukturelt analyseværktøj, der dels skaber en forbindelse mellem Esbjerg Kunstmuseums semiotiske grundlag og avantgardens ideer, dels forankrer *Kunst i kontekst* i et kunstteoretisk tankesæt, som traditionelt er blevet opfattet som modpol til den etablerede museumsinstitution (Paldam 2011; Borum 2005; Larsen 2014). Ved at introducere aktuelle positioner inden for museologien (og deltagerbaseret kunst), der bl.a. peger på det frugtbare i kunstens integration med hverdagslivet og en fornyet tilgang til forholdet mellem teori og praksis, kan der argumenteres for dette tankesæts relevans og potentiale i en ny museal kontekst (Dewdney, Dibosa, Walsh 2013; Bishop 2012). De aktuelle museologiske positioner tænkes slutteligt sammen i termen 'avantgarde-museologi' (Zhilyaev 2015). Med introduktionen af denne term kan forbindelsen mellem museologi og avantgardepraksis, der som udgangspunkt synes paradoksalt og selvmodsigelsesfyldt, foldes ud og underbygges. Og således kan avantgardemuseologien ikke alene bidrage til en perspektivering af *Kunst i kontekst*, men også være med til at pege på, hvordan tankegodset, forankret i avantgarderne, generelt kan inspirere den museale praksis og omsættes konstruktivt inden for institutionens rammer i dag.

Kunst i kontekst: Udstillinger og vision

Kunst i kontekst er titlen på et omfattende udstillings- og forskningsprojekt, gennemført på Esbjerg Kunstmuseum mellem 2007 og 2014.⁴ I fire deludstillinger blev kunsten bragt i forbindelse med forskellige videnskabelige områder, som alle har et forhold til fra deres eget hverdagsliv. Hver af de fire udstillinger blev kurateret af en duo – udvalgt af museet – bestående af en billedkunstner og en videnskabelig forsker, der repræsenterede områderne: 1) det åndelige: *Ansigt*, 2007-2008, kurateret af Per Bak Jensen og lektor i teologi Povl Götke, 2) sprog og tænkning: *The Map is not the Territory*, 2008-2009, kurateret af Claus Carstensen og professor i semiotik Per Aage Brandt, 3) naturens elementer: *Livstegn*, 2011-2012, kurateret af Morten Skriver og professor i biosemiotik Jesper Hoffmeyer og 4) eksistensens grundvilkår: *What am I doing here?*, 2013-2014, kurateret af Nina Saunders og professor i eksistenspsykologi Ernesto Spinelli. Efterfølgende blev både selve kurateringsprocessen og publikums oplevelser undersøgt, hvilket først og fremmest skete gennem en række kvalitative interviews og samtaler med udvalgte museumsgæster.⁵

Bag *Kunst i kontekst* lå et ønske om at udfordre formatet for den traditionelle temaudstilling, men i særdeleshed også en ambition om at fremme publikums oplevelse af, at billedkunst udspringer af vores fælles virkelighed og dermed kan have stor personlig betydning og relevans (Kjeldgaard 2017: 2). Et af projektets centrale spørgsmål var nemlig, hvordan

publikum ville modtage de udstillede kunstværker, når de blev installeret i nye sammenhænge og bragt i direkte forbindelse med videnskaber, som kunsten i sin oprindelse har et interessefællesskab med. I modsætning til kunstvidenskabens forholder disse videnskaber sig nemlig til forhold, som vi alle på forskellige måder har direkte erfaringer med fra vores hverdag og livet generelt. Gennem den indsigt og faglighed, som de eksterne kapaciteter i kuratorduoerne bidrog med, blev hverdagslivet bragt ind på kunstmuseet på en måde, der var direkte forankret i både kunsten og videnskaben. Og det gav publikum en helt ny indgang til såvel billedkunsten som udstillingen generelt (Kjeldgaard 2017: 3).

Som museumsdirektør Inge Merete Kjeldgaard pointerer i artiklen *Kunst i kontekst – på vej mod en ny museumstype*, blev hver af projektets fire udstillinger i høj grad både kurateret og oplevet anderledes end de udstillinger, man almindeligvis kan møde på et kunstmuseum (Kjeldgaard 2017: 3). Den første udstilling, *Ansigt*, kurateret af Per Bak Jensen og teolog Povl Götke, fremstod som en intens, samlet installation, hvor kunstværker blev installeret side om side med genstande fra hverdagen som for eksempel en stabel store sildekasser og en høvender. Udstillingen fik på den måde collage-karakter og mindede på mange måder om et kunstværk i sig selv. Hvor en traditionel temaudstilling måske ville have en tendens til på forskellige måder at lade de udvalgte værker illustrere temaet, pegede denne udstilling snarere på det åndelige som noget, der er tilstede over alt. Dermed realiserede udstillingen, som Kjeldgaard skriver, “kuratorernes erklærede intention om at åbne publikums øjne for den virkelighed, vi er omgivet af”, og bringe hverdagslivet ind på museet (Kjeldgaard 2017: 4).

Den anden udstilling, som var resultatet af et samarbejde mellem Claus Carstensen og professor i semiotik Per Aage Brandt, havde et helt andet udtryk (fig. 1). Udstillingen var inddelt i tre afdelinger, der udforskede henholdsvis politik, utopier og mentale landskaber. De blev bundet sammen af én lang, gennemgående horisontlinie, der således både visuelt og strukturelt gjorde det abstrakte fænomen ‘mapping’ nærværende i udstillingssalen. Udstillingen, der foruden malerier bestod af kort, diagrammer, fotografier, prints, tegninger, video og arkitektoniske modeller, lagde allerede fra indgangsrummet op til, at man som beskuer skulle forholde sig aktivt og forsøge at identificere og involvere sig i det tema og den problematik, som værkerne introducerede (Kjeldgaard 2017: 5). Præsentationen, der forholdt sig til, hvordan vi både bevidst og ubevidst ‘mapper’ vores liv for at forstå og afkode for eksempel følelsesmæssige, politiske eller religiøse

spørgsmål, blev af mange opfattet som omfattende og kompleks, men selve installationen gjorde tilsyneladende, at det forhold animerede de besøgende til nysgerrighed fremfor afvisning. *The Map is not the Territory* appellerede således til det Kjeldgaard benævner “en almen erkendelsesinteresse”, eksemplificeret i et af de gennemførte publikumsinterviews, hvor respondenterne fortalte om, hvordan udstillingen animerede ham til at “tænke og opdage noget nyt i det, han troede, han kendte” (Kjeldgaard 2017: 6).

Udstillingen *Livstegn* blev kurateret af Morten Skriver og professor i biosemiotik Jesper Hoffmeyer og var den tredje i rækken. Den blev struktureret efter principper inden for biosemiotikken og beskæftigede sig med så komplekse begreber som ‘semiosfære’ og ‘semiotiske stilladser’. Korte begrebs-forklarende tekster og semiotiske diagrammer blev i udstillingen præsenteret side om side med kunstværker og genstande fra virkeligheden som for eksempel en vejrhane, en redningsbåd, en taksonomisk samling af sommerfugle samt en naturaliesamling af bl.a. padder, krybdyr og udstopede fugle. Det teoretiske og filosofiske rammeverk fungerede således både som strukturerende princip og som noget, publikum kunne involvere sig i på lige fod med kunstværkerne og de øvrige genstande. Det resulterede i et involverende engagement, der ifølge Kjeldgaard førte til, at den intellektuelle indsigt blev kropsliggjort. Og med udgangspunkt i Hoffmeyers grundlæggende opfattelse af, at vi ikke bare sanser, men også tænker og erkender med kroppen, var det præcis kuratorernes intention (Kjeldgaard 2017: 8).

Nina Saunders og professor i eksistenspsykologi Ernesto Spinelli kuraterede seriens fjerde og sidste udstilling *What am I doing here?* En eksistenspsykologisk struktur, udspændt mellem poler som blandt andet mening-meningsløshed og individuelt-universelt, dannede baggrund for de to kurators diskussioner og efterfølgende udvælgelse og disponering af værker. Som noget helt nyt skabte kuratorerne i fællesskab to publikumsinddragende værkinstallationer – den ene blev man mødt af allerede ved indgangen til udstillingen: *Existential Photo Booth* (fig. 2). Denne installation fremstod som et meta-værk, der fik publikum til at engagere sig i udstillingens tema på en meget direkte måde. I en form for pasbillede-automat kunne alle museumsgæster få taget et portrætfoto, der blev projiceret op på væggen uden for automaten. Hver gang et nyt foto blev taget, blev det foregående dobbelteksponeret med de tidligere billeder, så alle portrætter til sidst blev fuldstændig integreret med hinanden. På den måde blev alle på et personligt og meget direkte niveau involveret i et af projektets nøgletemaer; forholdet mellem det individuelle og det universelle.



2. *What am I doing here? (Existential Photo Booth)*

Som det også var tilfældet med de foregående tre udstillinger, overskred *What am I doing here?* de traditionelle grænser mellem kunst og ikke-kunst, hvilket havde en stor effekt på såvel udstillingens fremtrædelse som måden, publikum blev inddraget på. Konklusionen er, at publikum udviste et engagement ud over det sædvanlige, og at intentionerne bag projektet i høj grad blev indfrie. Samtidig viste de mange interviews med udstillingsgæsterne, at de fire udstillinger fik publikum til at tale om – ikke kunstværkerne, men virkeligheden (Kjeldgaard 2017: 9, 13). De refleksioner, som udstillingerne satte i gang, var således ikke forankrede i de enkelte værker, men angik fænomener i verden udenfor – såvel den nære og personlige som den politiske og almenmenneskelige. Summen af værker og den helhed, de skabte, fungerede dermed som en form for katalysator, der på den ene side genererede genkendelighed og identifikation og på den anden side bragte de besøgende i forbindelse med dagligdagen og livets fundamentale forhold på et nyt niveau. Spørgsmålet er nu, om man kan identificere en forbindelse mellem den måde

kunst og hverdagsliv sammenkædes på i henholdsvis *Kunst i kontekst* og traditionen fra avantgardetænkningen, og om det kuratoriske eksperiment på Esbjerg Kunstmuseum strukturelt kan analyseres med afsæt i avantgardens strategier og måden, de udfoldes på i dag.

Avantgarde: Tradition og aktualitet

Den historiske avantgarde, som den udlægges af Peter Bürger i hans indflydelsesrige værk *Theorie der Avantgarde* fra 1974, dyrkede visionen om at omsætte kunstens værdier og potentialer, så de kunne få direkte betydning for det enkelte menneskes liv. Avantgardens fremkomst var en konsekvens af det borgerlige samfunds uddifferentiering af kunsten som autonom – et særskilt erfaringsområde uden samfundsmæssig funktion. Med avantgarden skulle kunsten i stedet forvandle den æstetiske erfaring til en måde at agere på, slet og ret gennem ophævelsen af kunsten i livspraksis. Den deraf følgende personlige forandring skulle anspore til bevidstgørelse og en fornyet tilgang til verden og dermed også en lyst til at ændre

det bestående samfund (Bürger 1974). Avantgarden i begyndelsen af det 20. århundrede var således båret af en revolutionær idé om helt at ophæve kunsten, som man havde kendt den. Denne radikalitet genfindes ikke i neo-avantgarden, der efter Anden Verdenskrig optog og udfoldede de første avantgardebevægelser strategier og virkemidler, men som ifølge Bürger institutionaliserede og negerede den 'ægte' avantgardes intention.

Set i en sådan kontekst kunne man argumentere for, at selve denne artikels fokusfelt i høj grad også er med til at fremme en uægte tilgang til avantgarden, da den bestemt institutionaliserer – institutionen er endda dens udgangspunkt. Den umiddelbare indvending mod projektet overhovedet vil da også være, at museumsinstitutionen repræsenterer netop det system, som avantgarden gennem kunsten søgte at udfordre, og derfor er affirmativ af natur. Og den indvending synliggør samtidig avantgardens indlejrede, klassiske dilemma: at kunsten mister sin evne til at påvirke og kritisere det bestående, hvis den ophæves i livet og integreres fuldt ud i livspraksis.

Nyere læsninger af avantgarden peger imidlertid på, at det ikke længere giver mening at operere med den skelnen mellem avantgarderne, som Bürger lancerede. I *Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde* plæderer Hal Foster blandt andet for, at det først er med neo-avantgarden, at kunstens konventioner for alvor udfordres og udfoldes i en egentlig kritisk undersøgelse af kunstinstitutionen som sådan. Han argumenterer for, hvordan det brud og den diskontinuitet, som den historiske avantgarde var et udtryk for, med neo-avantgarden blev integreret i kunstinstitutionen på en menings- og virkningsfuld måde. Ved at gribe tilbage til de første avantgardebevægelser i udviklingen af nye kunstneriske eksperimenter kunne mulighederne for en gentænkning af kunstens sociale dimension inden for et institutionelt rammeværk således omsættes produktivt, og Foster taler derfor også mod en præmatur afvikling af avantgardens projekt (Foster 1996).

I antologien *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik* argumenterer Tania Ørum og Marianne Ping Huang også for det frugtbare i at ophæve det tidligere så konstitutive skel mellem avantgardebevægelserne og tilslutter sig, til trods for visse forbehold over for Fosters projekt, også ideen om avantgarden – ikke som et projekt med et endeligt mål, men som en dynamik, der driver både kunsten og kunstkritikken frem (Ørum og Huang 2005: 9ff.). Samtidig er det vigtigt at holde sig for øje, at de historiske omstændigheder, der betingede fremkomsten af avantgarden først i det 20. århundrede, langt fra var de samme, da neo-avantgarden vok-

sede frem efter midten af århundredet. Og da Bürger udgav *Theorie der Avantgarde* i 1974 var der igen en række samfundsmæssige faktorer og et bestemt akademisk og teoretisk klima, der – intenderet eller uintenderet – fik indflydelse.⁶

Da en endelig begrebsafklaring af avantgarden synes utænkelig, foreslår en avantgarde-teoretiker som hollandske Hubert van den Berg at se avantgarden som en ikke-afrundet helhed, et projekt, der til stadighed skal færdiggøres, og beskriver i forlængelse heraf avantgardens sammenhængskraft som linierne og knudepunkterne i et rhizome-lignende netværk (van den Berg 2005: 31ff.). Lignende tankegange er af flere forskere taget op i læsningen af den intervenerende, ofte immaterielle, socialt og politisk motiverede samtidskunsts forbindelse med avantgardebevægelserne. Marianne Ping Huang beskriver således, hvordan den relationelle kunst forlænger avantgardernes bestræbelser på at forbinde kunst og livspraksis, men gør det i en genfortolkning af bl.a. det teleologiske historiesyn – nu som mikro- fremfor totalutopier (Huang 2005: 310). En sådan positivisering af avantgardernes projekt og taktiske greb har gennem de senere år også spredt sig til kunstinstitutionen. Institutionen har nemlig ikke alene indoptaget avantgardernes udtryk som kunst. Den tager i dag også del i et kritisk projekt som aktør (Ørum og Huang 2005: 16). Og således er der inden for nyere teori en tendens til at erstatte den unilineære tankegang, der i høj grad har været knyttet til læsningen af avantgarden, med en mere dynamisk netværkstænkning.

Nyt udstillingskoncept: Fra disintegration til personlig relevans

Fremfor at facilitere kritisk værkproduktion eller bruge den institutionelle status til alene at agere i en ydre samfundsmæssig virkelighed, skal postulatet være, at institutionen – med Esbjerg Kunstmuseum som eksempel – potentielt rummer muligheden for at kunne lade kritikken udfolde sig inden for sine egne fysiske rammer som en integreret praksis.

Projektet *Kunst i kontekst* undersøgte i sine fire udstillinger, hvordan publikum modtager kunst, når den præsenteres med rod i forskellige videnskabelige områder, som billedkunsten ikke alene har været nært forbundet med gennem historien, men som også har en direkte forbindelse til publikums hverdag. De områder, som udstillingerne aktualiserede, udmærker sig nemlig ved, at vi alle har et forhold til dem fra vores eget liv. Men hvad betyder det, at kunsten på den måde præsenteres i sammenhænge, som museets gæster i forvejen er fortrolige med? Hvad betyder det for gæsterne, at udgangspunktet for deres oplevelse på museet ikke er kunst-

historisk eller kunstvidenskabeligt, men personligt? Og hvad betyder det for oplevelsen overhovedet, at temaerne udfoldes gennem samarbejdet med en utraditionel kuratorduo, bestående af en kunstner og en videnskabelig forsker?

En af de gæster, som blev interviewet efter sin oplevelse i udstillingen *What am I doing here?*, fortalte, hvorledes udstillingen gav hende en stor følelse af ensomhed, der var relateret til oplevelser i hendes eget liv. At det skete gennem et møde med kunsten var en overvældende oplevelse – hun havde aldrig før tænkt over, at kunsten havde det potentiale. En anden sagde, at det virkede som om, at udstillingen var lavet særligt for ham (Kjeldgaard 2017: 11). Mens en tredje efter sine oplevelser i udstillingen *Ansigt* formulerede, at “det, man oplever i naturen, rækker ud over, hvad mennesket kan fatte. Det, jeg oplever i udstillingen her, rækker ud over det, man kan se.”⁷

Udsagn som disse vidner om, at de udstillede værker fremfor at være billeder af noget, blev transformeret til at blive billeder på noget. Værkerne blev repræsentanter og visualiserede samlet set noget, der lå i erfaringen hos den enkelte museumsgæst. Udstillingerne blev til tegn. I forlængelse af disse observationer og de gennemførte publikumsinterviews formulerede Bjarne Sode Funch en central pointe: Hvis museet er i stand til at facilitere, at den besøgende aktiverer sine egne erfaringer i mødet med kunsten, ja, så kan museet også skabe betingelser for, at kunsten føres tilbage til eksistensen, som den i bund og grund udspringer af.⁸ Og således kunne man hævde, at museet som del af kunstinstitutionen, der siden avantgarden er blevet angrebet for at være adskilt fra det levede liv, rent faktisk kan være med til at forvandle den æstetiske erfaring og forankre den i dagliglivet, hvor den kan få en reel betydning.

Efter besøget i en af udstillingerne i *Kunst i kontekst* var pointen ikke, at man havde opnået viden om en bestemt kunstner, et bestemt værk, en bestemt kunsthistorisk periode eller bestemte faktuelle forhold vedrørende det videnskabelige felt, som kunsten i projektet blev bragt i forbindelse med. Udstillingerne berørte tværtimod et livsgrundlag, som allerede eksisterede i forvejen. Resultatet af mødet med kunsten var derfor en aktualisering af tanker og følelser i den enkelte fremfor en tilegnelse af noget eksternt (hvilket på ingen måde er det samme som at hævde, at oplevelserne ikke kan få eksternt betydning). På den måde blev grænserne mellem kunst og liv nedbrudt, og der skete en forskydning fra en universel, kunsthistorisk metafortælling til en lokalt forankret oplevelse, hvor kunsten blev ophævet i den enkelte i en proces, der var båret af konstant fortolkning og gentolkning. En oplevel-

sesmodus, der ækvivalerer de aktuelle, dynamiske læsninger af samtidskunstens forbundethed med avantgardetraditionen og avantgarde-ideernes realisering på mikroutopisk plan, som vi så beskrevet tidligere hos for eksempel Ørum og Huang.

Ved at bringe forskellige kunstværker og genstande fra dagligdagen i forbindelse med de videnskaber, som kunsten i sin oprindelse havde et interessefællesskab med, inden den blev udskilt som et selvstændigt erfaringsområde, forsøgte projektet at udvikle nye udstillingsformer, der netop kan fremme beskuerens sansninger på et fundamentalt niveau. Intentionen var at fremme publikums oplevelse af, at kunsten dels udspringer af vores fælles virkelighed, dels kan ‘henvende’ sig til den enkelte på en måde, der kan få stor personlig betydning (Kjeldgaard 2017: 2). I *Kunst i kontekst* formuleres denne henvendelse først og fremmest gennem en transdisciplinaritet, der genindsætter oplevelsen og forståelsen af kunstværkerne i de områder, kunsten oprindeligt var forbundet med. Dermed imødegår projektet i sin grundidé også den disintegration og det deraf følgende erfaringstab, som udgjorde et af avantgardens kritikpunkter mod det borgerlige samfund.

At der er lang vej fra avantgardens oprindelige, revolutionære og værkomstytende utopier til de konkrete udstillinger på Esbjerg Kunstmuseum er selvindlysende. Men hvor avantgarden ville føre kunsten tilbage til livet, har Esbjerg Kunstmuseum forsøgt at føre livet ind på museet ved at genforene de værdier, kunsten repræsenterer, med dagligdagen og publikums almene erfaringsverden. Selvom det sker ud fra en særlig position, er der tale om et bidrag til den generelle brugerinddragende tendens og den aktivering af beskueren, som aktuelt er fremherskende inden for kurateringsfeltet. Og som vi senere skal se, indskrives det *Kunst i kontekst* i en aktuel museologisk udvikling, der af flere teoretikere kædes sammen med netop avantgardernes praksisformer.

Montage: Mellem fragment og sammenhæng

Inden blikket vendes mod de aktuelle museologiske positioner, dvæles der i det følgende ved selve den oplevelsesmodus, som *Kunst i kontekst* genererede. Oplevelsens åbenhed og løsrivelse fra en større, universel betydningssammenhæng mimer nemlig på væsentlige punkter avantgardens ikke-organiske kunstpraksis. Ifølge Peter Bürger er denne praksis resultatet af, at avantgardeværket monteres ud fra fragmenter og derfor ikke udgør et samlet, ideelt og organisk hele. Og for at beskrive den fragmentariske værktype introducerer han allegori-begrebet, mens montage som struktur trækkes frem

som illustrerende og organiserende princip (Bürger 1974: 92ff.). Med avantgarden holder værket altså i Bürgers optik op med at udgøre en integreret og autonom helhed. Det er åbent og konstituerer i stedet betydninger, der ikke kan føres tilbage til brudstykkernes og enkeltdelenes oprindelige sammenhæng. Derfor henviser det heller ikke længere til virkeligheden; det er virkeligheden. Camilla Skovbjerg Paldam leverer i *Surrealistiske collager. Underfulde billeder i kunst og litteratur* en alternativ læsning af collagens og montagens betydning i en avantgarde-kontekst. Fremfor alene at se collagen som splittet og fragmentarisk plæderer hun for at se den som en sammenhængsskabende strategi (Paldam 2011). Enkeltelementerne er nok for forskelligartede til, at collagerne samlet set integreres til organiske helheder, men de falder heller ikke bare fra hinanden som illustrationer af meningsløshed og opbrud. De synes at have en sammenhængskraft, og, som hun skriver, er det netop "sammenhængene opstået på trods, der drager, forundrer, fascinerer og anfægter os" (Ibid: 10).

Avantgardens radikale værkkategori, herunder også collagen, har naturligvis indflydelse på måden, hvorpå kunsten reciperes, og ifølge Bürger afføder det da også en helt ny receptionstype, der er fremprovokeret af et brud i beskuerens oplevelse, som er analog med værkkonstruktionens egen fragmentering (Bürger 1974: 108).⁹ Resultatet er, at beskueren må konfrontere værket ud fra den virkelighed, han selv lever i. Med Paldams læsning finder denne konfrontation en mere opbyggelig form, idet hun plæderer for en konstruktiv avantgardeopfattelse, der vægter konstruktion over dekonstruktion og mening over meningsløshed. Sammen med andre avantgardeværker og -teknikker ser hun collagen som billede på længslen efter en genfortryllelse af verden og menneskelivet – "et privilegeret øjeblik af merbetydning, der åbner for en pludselig indsigt af 'det underfulde' i det hverdagslige" (Ibid: 13).¹⁰ Tabet af sammenhæng og mening omsættes med andre ord til et meningsfuldt og konstruktivt redskab, der kan "videreformidle de 'myte-genererende' visioner, som den åbne perception frembringer" (Ibid.).



3. *Ansigt* (installationsfoto med høveder)



4. *What am I doing here?* (næroptagelse af *Tree of Life*)

I forlængelse af Paldams argumenter er tesen, at *Kunst i konteksts* fire udstillinger kan anskues ud fra deres collagekarakter og ikke-organiske, men dog integrerede principper – ikke som traditionelle udstillinger, men som åbne værkudsagn i sig selv, der hverken udgør visualiseringer af kunstfaglige fakta og indforståede udviklingssammenhænge eller opleves som tematisk selvreflekterende statements. Som i collageteknikken blev udstillingerne på forskellige måder komponeret af ulige elementer, der som udgangspunkt synes væsensforskellige. Samspillet mellem elementernes betydningsmæssige indhold skabte imidlertid en helhed, hvor de materialemæssige sammenstød og hverdagsobjekterne var med til at konstituere mulige, nye betydninger. Som i collagestrategien søgte udstillingerne også at udvide perceptionsmulighederne og med Paldams ord at åbne for det underfulde i det hverdagslige – det kom for eksempel direkte til udtryk i den hævender, man kunne opleve i udstillingen *Ansigt*, der som en

engel foldede sine ‘vinger’ ud midt i udstillingssalen (fig. 3). Meningsbærende sammenhænge skulle således ikke søges som en integreret og allerede given størrelse i udstillingerne, som derfor udfordrede en traditionel værk-beskuer-relation. For præcis som i Paldams forståelse af collage synes udstillingerne ikke at komme fuldt til udfoldelse uden en beskuer – en beskuer, som i hendes læsning realiserer de forbindelser, montagen rummer, ved at projicere sine egne fantasier og erfaringer ind i dens mellemrum (Ibid: 108-109). I de fire udstillinger opstod sammenhængene på en lignende måde lokalt og kontinuerligt, når udstillingerne lod sig investere med og i en given kontekst, der blev bibragt af den enkelte beskuer. Det gjorde sig gældende på et metaplan – i selve den måde, udstillingerne var tænkt og installeret på. Konkret kom det til udtryk i publikums interaktion med værkerne i for eksempel *What am I doing here?* og førortalt *Existential Photo Booth* eller installationen *How long have I got?* – en bemandet Røde Kors butik i udstillingssalen. Butikken solgte et udvalg af småting, man normalt finder i en genbrugsbutik, og her kunne publikum købe en ting, der mindede dem om en særlig oplevelse eller begivenhed i deres liv. Alle blev opfordret til at binde deres ting fast i det store net, som var installeret i museets trapperum. Nettet udgjorde Nina Saunders’ og Ernesto Spinellis andet fælles værk i udstillingen, *Tree of Life*, og udviklede sig både visuelt og betydningsmæssigt fra dag til dag via museumsgæsternes mellemkomst i en principielt åben og evig proces (fig. 4).

Sansning: Beskuer, værk og verden

Gennem Paldams udvidede collage-forståelse kan man pege på en form, der strukturelt beskriver de fire udstillingers heterogenitet og forudsætningerne for den åbne perception, de var med til at producere. En sådan læsning, hvor publikum er medproducenter og dermed selv bibringer værket mening, kan understøttes af Peter Borum. I forlængelse af modificeringerne af Bürgers definition og adskillelse af avantgarderne og den efterfølgende sammentænkning af avantgardetraditionen og samtidskunsten argumenterer han i *Formbetingelser og revolution* for, at al kunst, der formelt nedstammer fra den historiske avantgarde, kan bestemmes som en kunst, der betjener sig af sansninger. Ved at injicere udvalgte doser af Walter Benjamins, Gilles Deleuzes og Mario Perniolas tænkning i Bürgers teoridannelse viser han, hvordan der kan åbnes for disse sansninger ved, som han skriver,

at montere, eller om man vil komponere, hvilketsomhelst udsnit af verden i værker (enten disse har et varigt materielt substrat eller ej, og enten dette substrat er enestående eller ej); heri fastholdes de individuelle størrelser i deres umiddelbare temporære fremtræden i forhold til (eller ud fra) verdens kontinuum, som de derfor kan træde i et ubestemt antal forbindelser med. Dermed er det feltet for sansning, der udvides, og ikke værkemæssigheden, der opløses.

(Borum 2005: 330)

Denne tolkning underbygger ikke alene muligheden for, at avantgarden i en eller anden form kan leve videre i samtidskunsten trods ændrede rammebetingelser. Den åbner også muligheden for at sammentænke værk og oplevelse på en ny måde, så analysen ikke blot kommer til at angå avantgardens værkarakter, men også oplevelsen af og mødet med værker, der ikke som udgangspunkt er avantgardistiske, men for eksempel sammenkomponerede i et integreret ikke-organisk og collageagtigt udstillingsformat som *Kunst i kontekst*. Borum fortsætter med at beskrive, hvordan betydningstilskrivningens ubegrænsethed potentielt sætter det ikke-organiske kunstværk i forbindelse med hele verden, og at værket på den måde altid allerede står i forbindelse med beskueren – som jo også er en del af selvsamme verden. Han argumenterer endvidere for, hvorledes det ikke-organiske værks mulige effekter udfolder sig lokalt gennem den enkelte beskuers erkendende forlængelse af værkets impuls (Borum 2005: 331 ff.). Det er netop ideen om en allerede eksisterende forbindelse mellem beskuer, værk og verden, der er udgangspunkt for Esbjerg Kunstmuseums tankesæt og aktiviteter. Og en synliggørelse og åbning af disse forbindelser er præcis det, et projekt som *Kunst i kontekst* sigter mod, og som gør, at kunstmødet kan blive eksistentielt betydningsfuldt og vedkommende for den enkelte museumsgæst, så han potentielt får etableret et nyt blik på og et nyt forhold til den verden, han lever i. At det rent faktisk kan ske fremgik af de gennemførte publikumsinterviews, hvor mange af de adspurgte museumsgæster udtrykte overraskelse over, hvor let det var at involvere sig i udstillingernes tema og som betragter forholde sig medskabende til det, man blev præsenteret for. Alle deltagere tilkendegav endvidere på forskellige måder, at udstillingerne var med til at aktualisere væsentlige livstemaer og grundlæggende, personlige følelser (Kjeldgaard 2017: 11).

Forestillingen om en netværkstankegang og lokalt forankrede, unikke manifestationer og oplevelser, der både går forud for og efterfølger de benævnelser og billeder, med hvil-

ke vi identificerer dem, kan genfindes, omend på en anden måde, i Lars Bang Larsens essay “The Avant-Garde and the Ultra-Local: Tectonics, Systems and Sheep”. Her forholder han sig til det problematiske i forventningen om at kunne lokalisere og definere en aktuell kunstnerisk avantgarde. Han konkluderer, at avantgarden ikke kan lokaliseres bestemte steder, og at den altid er forsinket (Larsen 2014). For at underbygge sit argument introducerer han begrebet ‘det ultra-lokale’ og citerer i sin begrebsdefinition Bruno Latour. Latour definerer bl.a. det ultra-lokale som en Ariadnes tråd, der med kontinuitet tillader os at passere fra det lokale til det globale - et netværkssystem af sammenvævede praksisformer, der intet har at gøre med et bestemt steds officielle ontologi. I stedet er der tale om fænomener, som er “særskilt konstituerede og singulært forbundne”, unikke størrelser, der modstår enhver oversættelse eller repræsentation. Og således må der nødvendigvis åbnes for en helt ny tilgang, en ny kartografi, der kræver nye måder at navigere på ud fra erkendelsen af, at intet centrum ligger fast, og intet overblik længere er muligt at opnå (Larsen 2014: up.).

Set i kontekst af nærværende artikel udfordres altså ikke alene en universel, organisk værk- og oplevelsesforståelse, men også avantgardens egne magtfulde, historiske narrativer. Bang Larsen åbner nemlig for en yderligere atomisering og komplicering af avantgardeforståelsen, der løsner en aktuell læsning af den fra menneskeskabte manifester og konkrete politikker og i stedet, gennem ideen om det ultra-lokale, blandt andet kobler den til det ahistoriske og præsocialeserede (Larsen 2014: up.).

Det er ikke uproblematisk at føre implikationerne af alle Bang Larsens teser over på analysen af et projekt som *Kunst i kontekst*, bl.a. fordi de knytter sig til bestemte eksperimenterende værker og en bestemt udstilling, der specifikt forholder sig til publikationen *Århus Rapport 1961-1969*.¹¹ Når det alligevel er frugtbart, er det fordi, der på et idémæssigt niveau kan lokaliseres flere grundlæggende forbindelser. Ideen om det ultra-lokales abstrakte og ikke umiddelbart reproducerbare netværkskarakter griber på forskellige måder ind i både van den Bergs udlægning af avantgarden som et rhizomatisk netværk og Borums argumenter om betydningstilskrivningens lokale og evigt foranderlige forhold til det ikke-organiske kunstværk. Samtidig ligger selve fokus i Esbjerg Kunstmuseums formidlingspraksis ikke på værket som materielt, afgrænset objekt, men på den individuelt baserede, uafgrænsede og som sådan objektivt undefinerbare og immaterielle oplevelse. Ved at fokusere på forbindelsen til de områder, kunsten oprindeligt var forbundet med, bygger selve

grundideen bag *Kunst i kontekst* desuden på fordringen om, at der altid allerede eksisterer en forbindelse mellem besker, værk og verden. Derfor anerkendes det også, at oplevelsen af kunsten hverken kan adskilles fra den personligt funderede oplevelse eller fra oplevelsens sammenhæng med andre fænomener i verden. Således kunne man argumentere for, at der med projektet potentielt åbnes for en art ultra-lokale og kontinuerligt opstående oplevelsessituationer, der netop er særskilt konstituerede og singulært forbundne. Situationer, der på samme tid er ukontrollable og uden mulighed for gentagelse eller reproduktion, og som genereres af en underliggende, grundlæggende sammenhæng, der rækker ud over de blot "organiserende og programmatiskke artikulationer og netværk i den menneskeskabte kultursfære", som Bang Larsen selv formulerer det (Larsen 2014: up.).

Aktuelle tendenser: Mellem teori og praksis

Avantgarden var oprindeligt båret af kunstens selvkritik – i dag kunne man, helt parallelt, efterlyse museumsinstitutionens selvkritik – en kritik, der netop udfordrer kultursfærens gængse artikulationer og etablerede netværk. Vi står nemlig i en politisk virkelighed, hvor kunstinstitutionens indretning og samfundsmæssige rolle er til debat. Presset fra såvel markedskræfterne som oplevelsesindustrien er øget, ligesom den politiske dagsorden generelt udfordrer museernes økonomiske grundlag og medvirker til kunstens stigende instrumentalisering. Gennem de senere år har denne udvikling genereret en række teoretiske diskussioner og analyser af brugerinddragende kunststrategier, nye udstillingsformater og alternative formidlingstiltag. Tendensen har i udpræget grad været båret af et ønske om at forene teori og praksis i forsøget på at formulere en publikumsrelevant og fremtidssikret model for den institutionelle kunstformidling. Det transdisciplinære forskningsprojekt *The Tate Encounters* i krydsfeltet mellem antropologi, sociologi og kunsthistorie er et konkret eksempel på dette forsøg.¹² Med undertitlen *Britishness and visual culture* undersøgte projektet over en tre-årig periode, hvordan national og kulturel forskellighed – både politisk og i praksis – blev italesat og formidlet på museet. Og i forlængelse heraf rejste det en række spørgsmål om bestemte brugergrupperes deltagelse og repræsentation samt forholdet mellem institution og publikum. Selvom *The Tate Encounters* i udgangspunktet havde fokus på national identitet og nye medier, pegede det samtidig på en række generelle problemstillinger, som bidrager til den teoretiske, museologiske forskning i et bredere perspektiv.

I udgivelsen *Post-Critical Museology*, der bygger på re-

sultaterne fra Tates forskningsprojekt, introducerer Andrew Dewdney, David Dibosa og Victoria Walsh termen af samme navn. Den post-kritiske museologi er båret af ønsket om at bringe traditionelt adskilte diskurser og områder sammen i det, de benævner 'the distributed museum' – en ikke-isoleret institutionstype, der opererer transdisciplinært på tværs af forbundne netværk (Dewdney, Dibosa, Walsh 2013: 190, 220). Denne måde at tænke museumsinstitutionen på indebærer den samme bevidste udfordring af både faglige skel og institutionel autoritet, som tankerne bag *Kunst i kontekst* er et udtryk for. Således er selve udgangspunktet for *The Tate Encounters* og efterfølgende formuleringen af en post-kritisk museologi resultatet af den beklagelige adskillelse mellem teori og praksis, som, forfatterne bag *Post-Critical Museology* mener, har fundet sted. I stedet for en teori om museet efterlyser de en teori, der udfoldes i museet. De advokerer derfor for en anvendelsesorienteret, indlejret forskningspraksis, hvor publikum, museets medarbejdere, akademiske forskere – og kunstnere, kunne man tilføje – producerer ny viden i fællesskab (Ibid: 222). Det post-kritiske kalder således ikke på en afvikling, men på en ny forståelse af det kritiske. Det rejser spørgsmål om, hvad kritik kan producere, og hvordan teori kan generere viden inden for institutionen. Samtidig fordrer ideen om det post-kritiske "en refleksivitet, rettet mod de subjektiviteter, associationer, handlinger, betragtninger og kollektiver, der konstituerer produktionen af ideer, fænomener og relationer i hverdagen" (Ibid: 227). Og dermed udgør det post-kritiske et rammeverk for forståelsen af nye måder at se på og følgelig nye måder at være til på, der opponerer mod "kunstmuseets dybe mangel på viden om og engagement i hverdagens verden" (Ibid: 246).¹³

I sin bog om deltagerbaseret kunst, *Artificial Hells*, plæderer Claire Bishop også for en kunstforståelse, der på den ene side insisterer på kunstens egenart og potentiale, og på den anden side ser dette potentiale udfoldet optimalt i dens konstante bevægelser ind i og på tværs af andre discipliner med publikum som medproducenter. Derfor er det også nødvendigt at advokere for kunstværket som et medierende objekt, en 'tredje term', som både kunstner og besker kan relatere til (Bishop 2012: 38, 278). Hvor Dewdneys, Dibosas og Walshs udgangspunkt er museet, er Bishops afsæt selve den kunstneriske praksis, men fælles for dem er, at de alle ser den aktuelle tendens som en udløber af 1990'ernes sociale vending. Ifølge Bishop skal denne vending imidlertid ikke alene anskues som en vending (turn), men som en *tilbagevending* (return) til det sociale som del af en allerede igangværende historie, der søger at gentænke kunsten i et kollektivt per-

spektiv (Ibid: 3). Fra et Vesteuropæisk standpunkt kan den sociale vending i samtidskunsten således kontekstualiseres af to historiske nedslag, der udgør fundamentet under alle hendes videre analyser: Den historiske avantgarde omkring 1917 og neo-avantgarden, der ledte frem mod 1968 (Ibid: 3, 41).¹⁴

Den brugerinddragende praksis inden for såvel museologi som kunstnerisk produktion kædes af Bishop sammen med en kritisk-pædagogisk tænkning (som også kan fungere som kunstnerisk strategi), der er rundet af netop 1968 (Ibid: 241, 267). Den kritiske pædagogiks insisteren på at nedbryde lærer/elev-hierarkiet og dens fokus på deltagelse som forudsætning for personlig udvikling og myndiggørelse, finder ifølge hende en direkte parallel i kunstens forkastelse af enhver mediespecificitet og kunstinstitutionens øgede opmærksomhed på beskuers rolle og tilstedeværelse (Ibid: 267). Med neo-avantgarden flyttes deltagelsesaspektet samtidig væk fra spørgsmål om social lighed og adresserer i stedet ideen om frihed i bred forstand – for eksempel friheden til at revurdere og indoptage såvel hverdagsobjekter som hverdagsoplevelser i musealt regi som modpol til et etableret kulturelt hierarki (Ibid: 75).

Esbjerg Kunstmuseums udfordring af udstillingsmediet i et projekt som *Kunst i kontekst* kan læses direkte ind i denne tendens. Samtidig kan museets vision om at udfolde kunstens potentiale og dermed dens betydning i en bredere kontekst også perspektiveres gennem Bishops teser. Forholdet mellem individuel deltagelse og personlig relevans på den ene side og kollektiv bevidsthed og mobilisering på den anden er nemlig også et felt, hun berører. Med afsæt i Jacques Lacans psykoanalytiske teorier argumenterer hun for at se den aktuelle, deltagerbaserede kunstpraksis som et udtryk for nødvendigheden af at gentænke forholdet mellem det individuelle og det kollektive. De mest mindeværdige former for deltagelse opstår nemlig ifølge hende, når en kunstner reagerer på en latent social nysgerrighed, frigjort fra den hæmmende oplevelse af skyld, som er bundet til kollektiv, social konsensus (Bishop 2012: 39). Og det er netop denne tro på det 'singulariserede begær', der berettiger et deltagerbaseret værk til at indgå i den tradition, der "fusionerer nøje orkestrerede situationer og kunstgreb med virkeligheden", som vi kender det fra avantgardernes praksisformer (Ibid). I sådanne projekter er intersubjektive relationer ikke et mål i sig selv, men tjener i stedet til at udforske og udrede en mere kompleks knude af sociale anliggender og omverdensforståelse, der berører politisk engagement, affekt, ulighed, narcissisme, klasse etc. (Ibid.).

Bishop nævner i forlængelse heraf flere eksempler på udstillinger, der også eksperimenterer med deltageraspektet og beskuers rolle – for eksempel projekter, hvor kunstnere og kuratorer bevidst gør op med den traditionelle temaudstillings illustrerende principper. I stedet fremhæver hun processuelle udstillingsprojekter, hvis resultat og virkning ikke på forhånd ligger fast.¹⁵ Med Bishops analyser kan *Kunst i kontekst* således på flere niveauer indtænkes i en aktuel tendens, forankret i avantgarden, der er båret af lysten til og nødvendigheden af at gentænke udstillingsmediet. I *Kunst i kontekst* sker det på såvel et institutionelt og kuratorisk som et indholdsmæssigt og publikumsinddragende niveau. I projektet afgav museets kunstfaglige stab således sin autoritet og lod kunstneren og forskeren stå for både udviklingen af det udstillingsmæssige greb og udvælgelsen af værker. Med afsæt i hver sin faglighed og praksis var der tale om usædvanlige kurateringsprocesser, hvor resultaterne af kuratorduoernes samarbejder på ingen måde lå fast fra begyndelsen, men udviklede sig over tid, inden de fandt deres egenartede visuelle udtryk i de fire respektive udstillinger.¹⁶ Samtidig var der tale om en forståelse af temaudstillingen som genre, der indskriver sig i en post-kritisk diskurs, og hvor andre fagdiscipliner ikke alene blev involveret i kontekstualiseringen af udstillingernes tema, men materialiserede sig direkte i selve præsentationerne. Udstillingerne var tilrettelagt, så de inviterede til publikums deltagelse – ikke alene som 'hands on', hvor værkerne ændrede sig gennem gæsternes direkte ageren, men også i form af 'minds on', hvor publikum blev animeret til at involvere sig personligt i et synæstetisk felt mellem viden, forestillingsevne og associativ tænkning.¹⁷

Formår man som kunstinstitution at åbne dette felt – som netop var det, Esbjerg Kunstmuseum med *Kunst i kontekst* forsøgte at gøre – og rammer man den nødvendighed eller det begær i den enkelte, som Claire Bishop taler om, så åbner man også for en kunstoplevelse, der er personligt betydningsfuld på et fundamentalt niveau. Dermed genereres forudsætningerne for en 'æstetisk oplevelse' (jvf. tidligere definition), der internaliserer og omsætter de isolerede indtryk til en måde at tænke og agere på, der er med til at forme individets socialitet og omgang med samfundet generelt. Gennem Bishops henvisning til Guy Debord kan man således hævde, at publikums meningsfulde engagement i udstillingerne potentielt kan bidrage til "genhumaniseringen af et samfund, der ellers er efterladt lammet og fragmenteret af den kapitalistiske produktions undertrykkende instrumentalisme" (Bishop 2012: 11).



5. *Livstegn* (tableau med redningsflåde)

Avantgarde-museologi: Institutionel selvlegitimering eller reel fornyelse?

I *Kunst i kontekst* samles kuratorisk praksis, videnskabelig teoridannelse, kunstformidling, hverdagsliv og publikums egen erfaringsverden. Dermed realiseres ideerne bag den post-kritiske museologi, idet teori og praksis, ekspertise og medinddragelse integreres i selve grundpræmissen for udstillingerne. Hvor den post-kritiske museologi kan medvirke til at indsætte *Kunst i kontekst* i en aktuel museologisk tendens, kan Claire Bishops teser bidrage til at forankre ideerne bag projektet på Esbjerg Kunstmuseum i en kunstnerisk kontekst, der kobler det til traditionen fra avantgarderne. Ved at introducere kunstneren og kuratoren Arseny Zhilyaevs term 'avantgarde-museologi' kan disse positioner integreres og underbygges yderligere (Zhilyaev 2015).

I antologien *Avant-Garde Museology* har Zhilyaev samlet forholdsvis ukendte materialer og tekster om de udstillings-eksperimenter og den radikale gentænkning af museumsinstitutionen, som fandt sted i Rusland og Sovjetunionen i sidste del af det 19. og første del af det 20. århundrede.¹⁸ Bogen rummer en lang række bidrag af kunstnere og skribenter, der

først nu er blevet oversat fra russisk til engelsk. Ifølge Zhilyaev internaliserede 'avantgarde-museologerne' kunstnerens kritik af museumsinstitutionen og søgte at fremme dens pædagogiske funktion (Ibid: 16). Avantgardens udfoldelse i museet var således båret – ikke af en afvikling, men af en eksperimenterende reorganisering af institutionen og et opgør med den som 'dødt arkiv' (Ibid: 25, 35). Avantgardens museologiske projekter var på den måde bundet til en overskridelse af etablerede grænser og en reformulering af kunstens rolle som del af den kollektive 'livsproduktion'. I visionerne for fremtidens museum lå blandt andet et ønske om at integrere museet med det videnskabelige laboratorium, biblioteket og kirkeskolen, og et bærende udstillingsprincip var 'dialektisk materialisme'. På Tretyakovmuseet i Moskva blev ældre, traditionelle kunstværker for eksempel udstillet side om side med folkekunst, hverdagsdesign, politiske slogans, bannere og litterære fragmenter, men også informationer om økonomi, samfundsoplysende diagrammer og øjenvidneberetninger (Ibid: 24, 45, 54). På Revolutionsmuseet i Leningrad kunne man opleve tableaulignende installationer med blandt andet en nøjagtig kopi af Romanov-dynastiets trone flankeret af en

vagt og en præst under en stor dobbelthovedet ørn med en pisk og en klode viklet ind i lænker (Zhilyaev 2014: 1). Som Zhilyaev skriver, er det svært at se sådanne tableauer for sig i et nutidigt museums faste samlingspræsentation. Men, fortsætter han, til gengæld er det relativt enkelt at forestille sig lignende installationer som resultatet af en samtidskunstners arbejde og research (Ibid.). Et særligt kendetegn ved avantgarde-udstillingerne er da også sammensmeltningen af kunstner og kurator i én person. I realiteten kan denne 'person' være et anonymt museums-team, men centralt er selve tilgangen til kurateringsprocessen, som her er båret af en kunstners frihed fremfor af institutionelle konventioner (Ibid: 1-4).¹⁹ Ligesom Claire Bishop peger Arseny Zhilyaev på, hvordan mange af nutidens praksisformer foregribes af avantgarden, og han finder kombinationen af de kunstneriske og kuratoriske positioner særdeles produktiv i det aktuelle arbejde med udviklingen af de museale udstillingsformater (Ibid: 4).

Netop integrationen af kunstner- og kuratorrolle blev udforsket og udfoldet i *Kunst i konteksts* fire udstillinger. Værk og præsentation blev i høj grad integreret, så selve udstillingen blev oplevet som et værk i sig selv. Inge Merete Kjeldgaard skriver for eksempel, hvordan flere af de interviewede museumsgæster umiddelbart oplevede udstillingen *Ansigt* som "kaotisk og forvirrende", men at de alle "fandt en helhed i den, der mindede dem om et kunstværk" (Kjeldgaard 2017: 3). Det, der ved første øjekast blev oplevet som kaotisk, var altså i vid udstrækning bundet til udstillingernes udtryk som åbne værkudsagn, der blev understreget af deres collagekarakter. Og det er da heller ikke svært at trække paralleller mellem de avantgardistiske tableauer med tronstol, pisk, traditionelle kunstværker, øjenvindneberetninger, diagrammer og folkekunst på den ene side og høvender, fiskekasser, Røde Kors-butik, redningsflåde og visualiserede semiotiske skemaer på den anden (fig. 5).

Forfægter man avantgardens utopiske og politisk-revolutionære horisont, vil man måske indvende at selve forudsætningen for at bruge dens teoridannelser i en analyse af kunstinstitutionens udstillings- og formidlingspraksis er tvivlsom, og at dens potentiale og selve dens intention dermed gradbøjes.²⁰ Zhilyaev erkender da også, at termen avantgarde-museologi er en selvmodsigelse, et paradoks, sammensat af i udgangspunktet uforenelige principper (Zhilyaev 2015: 54). Men faktum er, at traditionen fra avantgarden bliver ved med at præge kunstens produktion og historie samt måden, vi italesætter den på.

Lars Bang Larsen foreslår, at avantgarden måske blot er et løfte – løftet om, at kunst kan være mere og andet end en

hegemonisk struktureret og derfor ultimativt normaliserende kulturel funktion. Og ved at insistere på dette løfte, er det ingenlunde svært at spore de effekter, avantgarden har genereret i vores aktuelle historiske virkelighed (Larsen 2014: up.). Det er netop disse effekter, der underbygger en tilgang til avantgarden, hvor dele af den udhæves og reformuleres i en aktuel diskurs, som også kan bidrage til formuleringen af en ny indgang til formidlingen og oplevelsen af kunsten. I stedet for at se formidling som noget, der alene kan tilføjes efterfølgende for at 'forklare' enten kunsten selv eller institutionens dispositioner, kan man med avantgardens løfterige og livsintegrerende perspektiver indtænke den i selve udgangspunktet for, hvordan man som kunstinstitution præsenterer kunsten *overhovedet*. Zhilyaev argumenterer da også overbevisende for, hvordan avantgardens ideer viser sig i den aktuelle institutionskritik, i de gestusformer, der gentænker udstillingen som kunstnerisk udsagn, samt i de deraf følgende aktuelle, innovative kuratoriske eksperimenter. Zhilyaev kæder tilmed mulighedsbetingelserne for en egentlig ny avantgarde sammen med refleksionen over udstillingsmediet, nedbrydelsen af de etablerede institutionelle grænsedragninger og den eksperimenterende kombination af kuratoriske og kunstneriske positioner (Zhilyaev 2014: 10).

Ved at abonnere på opfattelsen af avantgarden som noget grundlæggende kritisk, som Camilla Paldam også gør i sin genlæsning af avantgarde-collagen, kan argumentet om avantgardens anvendelighed i en museal kontekst styrkes. Hvor modernismens visioner var bundet til en æstetisk autonomi og et *kunstnerisk* nybrud, stiller avantgarden derimod spørgsmål ved enhver given struktur og enhver 'normalitet' (Paldam 2011: 14).²¹ Disse spørgsmål kan, som vi har set, med fordel reformuleres inden for museets mure, så institutionens indhold og praksis i sig selv bliver genstand for en kontinuerlig kritisk og kvalitativ gentænkning. Ved at anskue udstillingsmediet som et forum for udveksling, båret af ideen om produktion fremfor præsentation, kan der potentielt skabes et dynamisk forhold mellem beskuer, værk og verden, som også Peter Borum argumenterer for. Derved skabes forudsætningerne for, at vi ikke alene kan møde, men også aktivere museet i os selv. Ifølge avantgardisten Nikolai Fedorov bærer ethvert menneske nemlig et museum i sig selv, der består af elementer fra det liv, han har levet. Heri ligger potentialet til fremtiden, for netop eksistensen af museet viser, at intet er afsluttet, at ingen spørgsmål er endegyldigt besvarede, hvorfor museet potentielt indeholder "århundredets håb" (Fedorov, N. (ca. 1880) "The Museum, its Meaning and Mission". In: Zhilyaev 2015: 64-65).

Konklusionen er, at institutionen i sin måde at ramme-sætte og formidle kunsten på, som det kommer til udtryk i *Kunst i kontekst*, med fordel kan tale sig ind i avantgarde-konteksten på en konstruktiv måde – også uden at forfalde til nostalgi eller institutionel selvlegitimering, som det bl.a. har været fremført i debatten om samtidskunstens dyrkelse af avantgarden.²² Tankerne bag *Kunst i kontekst* mødes og forbindes på forskellige punkter med traditionen fra avantgarderne i det dynamiske og vidt forgrenede netværk, der udgøres af nedslag i de sidste mere end hundrede års kunstteori, institutionskritik, formidlingspraksis, filosofi og museologi, hvoraf et lille udsnit er berørt i det foregående. Som vi har set, manifesterer forbindelserne sig blandt andet i udvisknin-gen af de traditionelle grænser mellem kunstner og kurator, i integrationen af teori og praksis, i transdisciplinariteten, i den installatoriske helhedstænkning, i ideen om udstillingen som åbent, uafsluttet værk, i publikums fundamentale medinddra-gelse og i de åbenlyse relationer til det omgivende samfund og livsverdenen generelt.

Med inddragelsen af kunstnere og eksterne forskere i udviklingen af udstillingsformatet og genforhandlingen af den institutionelle autoritet, kan museet således afsøge nye veje inden for formidlingsfeltet og udstillingen som medium, hvor det ideelt set fungerer som mediator mellem institution, kunst og livspraksis. Ved at gribe tilbage i kunstens og avant-gardetænkningens historie kan museet således gentænke sig selv i et fremtidigt perspektiv og samtidig insistere på kun-stens afgørende forskellighed fra og dybe forbundethed med det omgivende samfund og livet i øvrigt.

Noter

- 1 'Livspraksis' skal forstås som den måde, hvorpå mennesket som både individ og del af en række kollektiver indretter og lever sit liv. Livsprak-sis konstitueres således af en syntese af kropslig, mental, social, kulturel og politisk påvirkning og ageren, som integreres, og dermed omsætter en given erfaringshorisont i det faktisk levede hverdagsliv.
- 2 Nærværende artikel udgør en del af et samlet forskningsprojekt, støttet af Kulturstyrelsen. Projektet og dets forskellige delartikler forholder sig til og sammentænker en række formidlingsaktiviteter og udstillin-ger, gennemført på Esbjerg Kunstmuseum de senere år. Det udfolder desuden de potentialer, der findes i museets samlede praksis, i relation til udviklingen af museumsinstitutionen som relevant samfundsaktør. Fokus rettes således på feltet mellem kunst og det omgivende samfund –

lige fra den enkelte persons møde med et konkret værk til institutionens forbindelse med og funktion i en politisk virkelighed generelt.

- 3 Denne forståelse af den æstetiske oplevelse bygger på Esbjerg Kunst-museums mangeårige samarbejdspartner forskningspsykolog dr.phil. Bjarne Sode Funchs brug af begrebet, der er rundet af en fænomenolo-gisk skole (Funch 1997; Kjeldgaard 1999).
- 4 Projektet blev konciperet og udviklet af Inge Merete Kjeldgaard og Bjarne Sode Funch.
- 5 For udførlig indføring i projektet se *Kunst i kontekst – på vej mod en ny museumstype* (Kjeldgaard 2017), samt de fire udgivelser, der ledsagede de respektive udstillinger.
- 6 En pointe, der findes udfoldet hos Hjartarson (2005). Han fremhæver bl.a., hvordan Bürgers teori er bundet til etableringen af et avantgarde-begreb i slutningen af 1960'erne, der er løsrevet fra dens oprindelige historiske kontekst og påvirket af neoavantgardens fremkomst.
- 7 Citeret frit efter Bjarne Sode Funch og Inge Merete Kjeldgaard, der sammen forestod en lang række publikumsinterviews i forbindelse med hver af de fire udstillinger i *Kunst i kontekst*.
- 8 Fremlagt af Funch på internt forskningsseminar i januar 2014.
- 9 Bürger taler endda om, at dette receptionsbrud og mangel på immanent mening kan erfares som chok. En tilstand der imidlertid er intenderet som bevidst kunstnerisk strategi for at ændre recipientens adfærd også i en bredere samfundsmæssig kontekst.
- 10 Camilla Paldam refererer her til Louis Aragons roman *Bonden fra Pa-ris*, 1926
- 11 Bang Larsens artikel er publiceret i forbindelse med udstillingen *Aarhus Rapport – Avantgarde as Network [or, the politics of the ultra-local]*, Kunsthall Aarhus 2014.
- 12 *The Tate Encounters* er et tre-årigt forskningsprojekt, der blev igangsat i 2007. Projektet er et samarbejde mellem Tate Britain, London South Bank University og The University of the Arts London (Chelsea Colle-ge).
- 13 Flere teoretikere advokerer for den tendens, som forfatterne bag *Post-Critical Museology* er repræsentanter for. I *Museum Theory: An Expanded Field* argumenterer Kylie Message og Andrea Witcomb for eksempel også for, at museumsteori og museumspraksis ikke kan ad-

- skilles. Med afsæt i Nicholas Thomas' ideer om 'museet som metode', er de fortalere for museet som et nondiskursivt og affektivt funktionsrum, hvor forskellige discipliner mødes og samles, og som dermed er teorigenerende i sig selv. Således kan museumsinstitutionen producere refleksive vidensformer og være med til at præge opfattelsen af, hvad det generelt vil sige at være samfundsborger (Message og Witcomb 2015).
- 14 Bishop lokaliserer et potentielt tredje historisk nedslag, idet hun forankrer den sociale og deltagerinddragende kunsts iøjnefaldende genopdukken i 1990'erne i kommunismens fald i 1989.
 - 15 Claire Bishop henviser til en række udstillingseksempler og fører tendensen til denne form for kuratoriske eksperimenter tilbage til 1990'erne. Hun nævner bl.a. projekter koncipieret af kunstnerne Pierre Huyghe, Philippe Parreno og Dominique Gonzales-Foerster samt kuratoren Eric Troncy. De var alle drevet af en frustration over de udstillingskonventioner, der var nedarvet fra 1980'erne, og som ifølge dem var baseret på præsentationen af objekter i en konsum- og markedsrelateret kontekst – en kritik, der åbenlyst kan kædes sammen med avantgardernes oprindelige aversion over for den kapitalistiske udviklingslogik (Bishop 2012: 207 + 215-217). Det er imidlertid vigtigt at holde sig for øje, at flere af de udstillinger, Bishop nævner, nok i teorien, men ikke nødvendigvis i praksis, inddrog og aktiverede sit publikum. Samtidig er der tale om projekter, der fremmer den kuratoriske fremfor den kunstneriske tilgang og position, og som i realiteten ikke bringer kunsten i nærmere substantiel forbindelse med den enkelte betragters livsverden.
 - 16 Den særlige kurateringsproces blev fulgt nøje af Inge Merete Kjeldgaard og Bjarne Sode Funch. Hver enkelt kurator blev interviewet samtidig med, at samtalerne mellem kuratorduoen på planlægningsmøder etc. blev optaget. Der arbejdes p.t. med bearbejdning af datamaterialet til brug for en samlet udgivelse om *Kunst i kontekst*.
 - 17 Termen 'minds on' udfoldes af Qi Wang og Yanhui Lei i artiklen *Minds on for the wise: rethinking the contemporary interactive exhibition*, hvori de analyserer publikums deltagelse i forskellige udstillingsformater. På baggrund af en analyse af hhv. 'eyes on' og 'hands on' introducerer forfatterne 'minds on', der er kendetegnet ved en institutionel overdragelse af autoritet, som viser sig i et skifte fra den planlagte og belærende oplevelse til en form for 'selv-oplevelse', drevet af nysgerighed og personligt engagement (Wang og Lei 2016).
 - 18 Det gælder for eksempel filosofen Nikolai Fedorovs ideer om museet som et sted, hvor menneskets sociale og fysiske begrænsninger kan transcenderes, kunstteoretiker Nikolai Punins visioner for et 'museum i bevægelige dele' og de med Zhilyaevs ord mærkelige og eksotiske stillinger på Revolutionsmuseet i Leningrad (Zhilyaev 2014 og 2015).
 - 19 Netop forholdet mellem kunstnerisk og institutionel praksis blev udfoldet i Esbjerg Kunstmuseums udstillingsprojekt *Bastard* (2015-16), der præsenterede Claus Carstensens samling af såvel egne og andre kunstneres værker som loppefund, kitsch og memorabilia. Carstensen er både kunstner, samler og kurator, og udstillingen satte således fokus på det kunstneriske blik og måden hvorpå, det kan udfoldes inden for institutionens rammer (Finsen og Kjeldgaard 2017).
 - 20 Der findes flere kritiske positioner, som i en dansk kontekst udgøres måske mest markant af Mikkel Bolt, der i kølvandet på udgivelsen af *Avantgardens selvmord* i flere interviews nok anerkendte, at avantgarden har defineret det rum, hvori samtidskunsten udfolder sig, men samtidig ser den politisk revolutionære aktivisme som konstitutiv for avantgarden. En dimension der ifølge Bolt helt er fraværende i kunsten i dag, hvorfor avantgarden endegyldigt må henlægges til fortiden (Borello 2009; Stockmann 2009).
 - 21 Camilla Skovbjerg Paldam trækker her på Richard Murphys definitioner i *Theorizing the Avantgarde*, 1999.
 - 22 I klummen *Avantgarde-nostalgi* beskriver Kristian Handberg for eksempel, hvordan ideen om avantgarden posthumt har fået et folkeligt gennembrud og tjener til at tegne et populært billede af verden i første halvdel af det 20. århundrede - et tema der også berøres af Lars Bang Larsen (Handberg 2014; Larsen 2014). En anden indgang til denne problematik findes hos Jørgen Michaelsen der i sit bidrag til *Passepartouts* temanummer om (neo)avantgarden argumenterer for, hvorledes en modificeret avantgardeforestilling bliver en afgørende drivkraft for kunstapparatets (herunder også de medierende og formidlende sektorer) evne til at bevare og mangfoldiggøre sin egen autonomi i et klima, hvor kunsten i stigende grad vender sig mod 'det virkelige' med en privatisering af det offentlige og en offentliggørelse af det private til følge (Michaelsen 2002: 94-99).

Litteratur

- Bak Jensen, P., Götke, P. og Kjeldgaard, I.M. (red.) (2007) *Ansigt*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.
- van den Berg, H. (2005) 'Kortlægning af det nyes gamle spor. Bidrag til en historisk topografi over det 20. århundredes avantgarde(r) i europæisk kultur'. In: Ørum, T., Huang, M.P. og Engberg, C. *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York og London: Verso.
- Bishop, C. (2014) *Radical Museology – or: What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.
- Borello, M.H. 2009 'Avantgarden og håbløsheden', *kunsten.nu*, 5. august. Tilgængelig på: <http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?avantgardens+selvmord+mikkel+bolt>. [18. februar 2015].
- Borum, P. (2005) 'Formbetingelser og revolution'. In: Ørum, T., Huang, M.P. og Engberg, C. *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Bourriaud, N. (2002) *Relationel Aesthetics*. Paris: Les Presse Du Reel.
- Brandt, P.A., Carstensen, C. og Kjeldgaard, I.M. (red.) (2008) *The Map is not the Territory*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.
- Bürger, P. (1974) *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bürger, P. (2005) 'Til kritikken af neoavantgarden'. In: Ørum, T., Huang, M.P. og Engberg, C. *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Dewdney, A., Dibosa, B. og Walsh, V. (2013) *Post-Critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*. Abingdon og New York: Routledge.
- Ekeberg, J. (red.) (2003) *New Institutionalism, Verksted #1*. Oslo: Office for Contemporary Art
- Finsen, C. og Kjeldgaard, I.M. (2017) 'Bastard – det kunstneriske blik'. In: Carstensen, C. (red.) *Shibboleth*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.
- Foster, H. (1996) 'Who is Afraid of the Neo-Avant-Garde?'. In: Foster, H. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge og London: The MIT Press.
- Funch, B.S. (1997) *The Psychology of Art Appreciation*. København: Museum Tusculanum Press.
- Haagen, J. (o.a.) (2008) *Reach out! – inspiration til brugerinddragelse og innovation i kulturens verden*. København: Kulturministeriet.
- Handberg, K. 2014, 'Avantgarde-nostalgi', *kunsten.nu*, 15. september. Tilgængelig på: <http://www.kunsten.nu/artikler/artikel.php?avantgardenostalgi+golden+days+klumme+kristian+handberg>. [18. februar 2015].
- Hjartarson, B. (2005) 'At historisere den historiske avantgarde'. In: Ørum, T., Huang, M.P. og Engberg, C. *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Huang, M.P. (2005) 'Taktik og utopi i kunst og institution. En relationel genfortolkning af avantgardernes kritiske praksis'. In: Ørum, T., Huang, M.P. og Engberg, C. *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Kjeldgaard, I.M. (2017) 'Kunst i kontekst – på vej mod en ny museumstype', *Quadratura*, nr. 5, 2017, pp 1-17.
- Kjeldgaard, I.M. (red.) (2013) *What am I doing here?* Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.
- Kjeldgaard, I.M. og Skriver, M. (red.) (2011) *Livstegn*. Esbjerg: Esbjerg Kunstmuseum.
- Kjeldgaard, I.M. (1999) 'Æstetiske oplevelser for alle'. In: Nielsen, H.L., Jørgensen, M. og Illemann, M.L. *Formidling af kunst til børn og unge*. Aarhus: Projektgrup-

- pen Børn-Formidling-Kunst og Landsforeningen Børn, Kunst og Billeder.
- Kjeldgaard, I.M. (1999) 'Intereuropæisk netværk'. In: *Danske museer*, særnummer maj 1999, pp. 31-32.
- Larsen, L.B. 2014, 'The Avant-Garde and the Ultra-Local: Tectonics, Systems and Sheep', *Aarhus Kunstbygning*, 7. december, upagineret. Tilgængelig på: <http://kunst-halaarhus.dk/research#overlay=research/the-avant-garde-and-the-ultra-local-tectonics-systems-and-sheep-2014>. [26. januar 2015].
- Message, K. og Witcomb, A. (2015) *Museum Theory: An Expanded Field. The International Handbooks of Museum Studies*, pp. xxxv-lviii. Malden og Oxford: Blackwell Publishing.
- Michaelsen, J. (2002) 'Avantgarde – neoavantgarde – post-neoavantgarde', *Passepartout*, nr. 19, 10. årg. 2002, pp. 91-100.
- Paldam, C.S. (2011) *Surrealistiske collager. Underfulde billeder i kunst og litteratur*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Stockmann, C. 2009, 'Kunstekspert roser hærværk i Hyskenstræde', *Politiken*, 22. august. Tilgængelig på: <http://politiken.dk/kultur/ECE773474/kunstekspert-roser-haervaerk-i-hyskenstraede/>. [18. februar 2015].
- Vergo, P. (red.) (1989) *New Museology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wang, Q. og Lei, Y. (2016) 'Minds on for the wise: rethinking the contemporary interactive exhibition', *Museum Management and Curatorship*, vol. 31, no. 4, 2016, pp. 331-348.
- Zhilyaev, A. (2014) 'Conceptual Realism: 'The Vulgar Freedom of Avant-Garde Museum Work'', *e-flux Journal*, #60, december 2014. Tilgængelig på: www.e-flux.com/journal/conceptual-realism-the-vulgar-freedom-of-avant-garde-museology/. [16. august 2016].
- Zhilyaev, A. (red.) (2015) *Avant-Garde Museology*. Minneapolis: e-flux og University of Minnesota Press.
- Ørum, T. og Huang, M.P. (2005) 'En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik'. In: Ørum, T., Huang, M.P. og Engberg, C. *En tradition af opbrud. Avantgardernes tradition og politik*. Hellerup: Forlaget Spring.

QUADRATURA

Skrifter i dansk kunsthistorie
Writings in Danish art history

6 / 2017

Artiklen er fagfællebedømt (blind peer review)
The article has been subject to a blind peer review

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
