Kurator for en dag – en leg i kunstmuseets rituelle rum

KAREN GRØN*

Title: When the visitor becomes “Curator for a day” – an experimental educational game within the rituals of the art museum.

Abstract: *The “Curator for a day” project was carried out with guided tours in conjunction with the “Museum Mausoleum” exhibition held at Trapholt – museum of modern art, applied art, design and furniture design – during the winter of 2001–2002. As part of ordinary tours in small galleries, visitors were “tricked” into curating exhibitions of the museum’s artworks and design. Turning visitors into curators showed that many of them had a great sense of experiencing art, especially when responsibility for their own experience was handed over by the guide, and when their role was transformed into that of a coach. The project was inspired by constructive learning theory – using visitors’ personal potential to make them create and develop new theories and gaze strategies for their next museum visits.*

Keywords: Experimental educational project, art museum experience, constructivist learning theory, contextual model of learning, flow theory, ritual and liminality.

I 2001-2002 lavede Kunstmuseet Trapholt i Kolding udstillingen *Museum Mausoleum*. Den blev til som et samarbejde mellem museets kunstansvarlige, museumsinspektør Eva Bræmer-Jensen, direktør Peter S. Meyer og den formidlingsansvarlige museumsinspektør Karen Grøn. Trapholts målsætning er at give gæsterne æstetiske oplevelser – ingen gæst må forlade museet upåvirket. Udstillingen havde derfor til formål at afprøve nye måder, hvorpå man kunne give gæsterne æstetiske oplevelser gennem arbejdet med værker i Trapholts faste samling. Som en del af udstillingen lavede vi

projektudstillingen *Kurator for en dag*, hvor gæsterne skulle skabe deres egen udstilling.

Nyere museologisk forskning har fokuseret på, at museumsoplevelser er personlige, afhængige af den sociale kontekst gæsterne er i og den fysiske oplevelse af selve museet (Falk & Dierking 1992, 2000). I *Kurator for en dag* forsøgte vi at arbejde direkte med museumsoplevelsen ved at gøre gæstens eget arbejde med værkerne til omdrejningspunktet. I det følgende vil jeg kort redegøre for de teoretiske inspirationskilder for projektet, Victor Turners teori om overgangsriter, Falk & Dier-

44 kings museumsoplevelsesmodel, George Heins konstruktivistiske udstillingsteori og i forlængelse heraf forsøge at sammenfatte, hvilket indtryk vi på museet fik af gæsternes værdisæt undervejs i kommunikationen med dem og gennemgå udstillingens opbygning. Jeg vil i denne artikel forsøge at argumentere for, at gæsterne som deltog i *Kurator for en dag* kom i en flowlignende tilstand (Csikszentmihalyi 1989), hvor de følte sig på en gang udfordrede, veltilpasse og underholdt. Jeg vil endvidere argumentere for, at denne tilgang repræsenterer et nyskabende alternativ til såvel den modernistiske "white cube" ophængning, hvor museumsgæsten på godt og ondt er overladt til sig selv i mødet med værket, som den didaktisk formidlende udstillingstype. Til sidst diskuterer jeg museets erfaringer med *Kurator for en dag*, og hvilken betydning disse erfaringer har fået for Trapholts formidling.

DET RITUELLE RUM

I bogen *Civilizing Rituals* fremsætter Carol Duncan (1995) den tese, at den rituelle opfattelse af kunstmuseet kan aflæses både af selve bygningsstrukturen – museet som tempel – og i værkernes status som objekter for tilbedelse, kontemplation, fordybelse og selvforglemmelse. Duncan viser, hvordan værkoplevelsen gennem de sidste 200 år i litteraturen ofte beskrives som en tilstand, der bringer beskueren væk fra hverdagens kampe til en tilstand af uafhængig, tidløs og ophøjet kontemplation. Hun sammenligner denne tilstand med antropologen Victor Turners begreb "liminalitet", som beskriver ritualers transformationsstadium fra én tilstand til en anden.

Turners model blev udviklet i studier af traditionelle stammesamfund og viste, hvordan

overgangsritualer formidlede transformationer mellem tilstande som barndom (tilstand 1) og manddom (tilstand 2), (Turner 1967). Det centrale element i overgangsritualet er en liminal tilstand af adskillelse, hvor almindelige sociale regler ophæves gennem ekstreme oplevelser, som personen udsættes for af stammens ældre, inden han vender hjem til stammen, som et beriget menneske og mand.

Duncan henviser til, at Victor Turner også selv argumenterede for, at den liminale tilstand havde en stærk affinitet med det moderne, vestlige samfunds opfattelse af den æstetiske oplevelse. Han mente, at på samme måde som de etniske ritualer for en kort tid kan ophæve de snærende regler, der findes for almindelig socialitet, så kan kunst fungere som et særligt rum, hvor individet kan træde tilbage fra hverdagens problemer og sociale relationer og se på sig selv og sin verden med nye tanker og følelser. I denne museumsversion af den rituelle model kunne man måske tale om, at den ekstreme oplevelse bliver placeret i et civiliseret rum (museet), hvor der i højere grad er tale om en personligt ledet følelsesmæssig og intellektuel udfordring end stammerituals ekstreme mentale og fysiske udfordringer, som den unge udsættes for af andre. I denne artikel vil jeg derfor benytte udtrykket liminalagtig om den liminale fase i forhold til museumsoplevelsen.

Når vi på Trapholt har sat os som mål, at ingen gæster må gå upåvirkede fra museumsbesøget, så opfatter jeg denne målsætning som udsprunget af en Turner-inspireret rituel tankegang, hvor udstillingen betragtes som et rituel rum, der kan "transformere" de besøgende gæster. Dette betyder, at museumsbesøget ideelt ses som en proces, hvor gæsten kommer til museet (tilstand 1), gæsten ser udstillingen (liminalagtig tilstand), og gæsten kommer ud

af museet som et nyt og beriget menneske (tilstand 2).

Når der almindeligvis laves en museumsudstilling, tages der udgangspunkt i, hvad man som museum gerne vil fortælle om kunst eller vise af kunst. Udstillingen sættes op og står i en periode på 3 måneder, hvorefter den tages ned igen. Til tider er det en didaktisk udstilling, der understøttes af skiltning, som fortæller om værkerne. Til tider er det en "white cube" ophængning med begrænset skiltning, hvor fortolkningen af værkerne overlades fuldt ud til gæsten. Efter opsætning ændres der normalt ikke ved udstillingen. Begge udstillingseksempler synes at bygge på den opfattelse, at værkerne i sig selv besidder de kvaliteter, der skal til, for at etablere museumsoplevelsens liminalagtige tilstand. Denne værkfikserede opfattelse, som typisk er institutionaliseret i en modernistisk kunstopfattelse, er dog under kraftig kritik fra sociologisk forskning i museumsoplevelser.

MUSEUMSOPLEVELSEN

Falk & Dierking argumenterer i bøgerne *The Museum Experience* (1992) og *Learning from Museums* (2000) for, at museumsbesøget er en langt mere kompleks situation, end den rent værkfikserede oplevelse kan forklare. Gennem både egne og andres empiriske studier af museumsgæsters adfærd, understøttet af psykologisk, sociologisk, antropologisk, læringsteoretisk og museologisk forskning, giver de eksempler på, hvordan et museumsbesøg skal opfattes som en kompliceret situation med mange interagerende dagsordener for gæsterne. I *The Museum Experience* udvikler de en museumsoplevelsesmodel, som består af tre væsentlige interagerende kontekster: Den per-

sonlige kontekst, den sociokulturelle og den fysiske kontekst, der tilsammen har indvirkning på gæstens oplevelse af museumsbesøget (Falk og Dierking 1992: s. 5).

Den personlige kontekst handler om gæstens egen motivation, forventninger og forudsætninger i forhold til museumsbesøget. Den sociokulturelle kontekst handler om de omgivende mennesker og dagsordener – både dem, man selv har valgt og dem, andre sætter. Den fysiske kontekst handler om, hvorledes museet præsenterer sig. Det kan være de muligheder, udstillingen byder i form af værker, formidling og valgmuligheder men også helt banale ting som lugte, design etc. De tre kontekster er i konstant udveksling og udvikling. Selve kunstværket vil ifølge denne model kun være en enkelt brik i et mere kompliceret spil af faktorer, som er afgørende for oplevelsen. Følger man Falk & Dierkings tankegang, er det tvivlsomt, om kunstværkerne alene er med til at give en æstetisk oplevelse endside en liminalagtig tilstand. Det er nødvendigt at overveje en række andre parametre – hvilke ressourcer gæsten selv er i besiddelse af, hvordan man aktiverer gæsternes egne ressourcer, hvilken social situation gæsten er i under besøget, hvorledes museet præsenterer sig, og hvad udstillingen signalerer.

MUSEET SOM LÆRINGSRUM

I bogen *Learning in the Museum* (Hein 1998) giver George Hein et interessant bud på, hvordan man kan anskue udstillingspraksiser som læringsrum med forskellige lærings- og vidensteoretiske værdisæt. Han udfolder denne tese i en figur med to vinkelrette akser: en vidensteoretisk og en læringsteoretisk. Den ene pol på den vidensteoretiske akse er idéen

46 om, at viden er noget, der findes objektivt og sandt uden for den lærende person. Dette sættes over for idéen om, at viden konstrueres af den lærende personligt og som del af en social situation. Den læringsteoretiske akse spænder fra idéen om, at den lærende er som et tomt kar, der bid for bid tilegner sig mere viden. Dette står i modsætning til standpunktet, at den lærende selv konstruerer viden i en genfortolkningsproces, hvor hun i mødet med noget nyt bruger og omsætter den viden og erfaring, hun er i besiddelse af i forvejen.

I sin model definerer George Hein fire forskellige udstillingsformer: Den didaktiske udstilling, discovery-udstillingen, stimuli-respons-udstillingen og den konstruktivistiske udstilling.

Den didaktiske udstilling karakteriserer Hein ved, at der findes en objektiv viden, som gæsten kan tilegne sig bid for bid ved at gå kronologisk frem gennem udstillingen fra A til Z. Skilte formidler den viden, som er relevant i forhold til udstillingen. Den klassiske, biografiske kunstudstilling, hvor man følger en kunstners liv fra begyndelse til slutning gennem værker og tekstformidling, er et eksempel på denne udstillingstype. Formidlingsdimensionen i den traditionelle værkorienterede kunstudstilling er sjældent integreret i selve i ophængningen. Oftest er den knyttet til efterfølgende tiltag, der er rettet mod bestemte målgrupper, fx undervisningsmateriale til gymnasieskoler, eller omvisninger.

Ved discovery-udstillingen pointerer Hein, at fokus flytter fra undervisning i genstande til modtagerens personlige læring. Der findes en objektiv viden, som den lærende kan tilegne sig gennem eksperimenter og undersøgelser. En discovery-udstilling tilbyder mange forskellige formidlingsformer og muligheder for selv at eksperimentere, undersøge og erkende.

For at opnå den korrekte erkendelse kan det imidlertid være en fordel at vide, hvilken konklusion undersøgelsen skal føre til, inden forsoget. Der vil være spørgsmål, der leder gæsterne på rette vej, og muligheder for at hun kan sætte sine egne opfattelser i forhold til udstillingens "korrekte" budskab. Discovery-udstillingen kan både være kronologisk opbygget og fungere med mange afrundede enheder. Mange Science centre såsom Experimentariet i København formidler gennem discovery-udstillinger.

Den didaktiske udstilling og discovery-udstillingerne er velkendte udstillingstyper. Museer er netop centre for indsamling, forskning og viden, hvorfor det er forståeligt, at formidlingen af denne viden er centralt i arbejdet. Derimod er det sværere at finde eksempler på museer, der arbejder med de to nederst udstillingstyper i modellen, hvor viden ses som noget der konstrueres individuelt eller socialt.

Stimuli-respons-udstillingen karakteriserer Hein ved, at der fokuseres mere på en overordnet træning af den lærende end hvilken viden der præcis formidles. Denne udstillingstype vil være opbygget og formidlet som den didaktiske, udvidet med understøttende komponenter, der stimulerer gæsten og belønner passende svar med f.eks. "Ja – det var rigtigt". Hein påpeger, at det er svært at finde et museum, som selv vil hævde at tilhøre denne kategori, som bedst ses af udefrakommende kritikere. En kritiker af den socialistiske ideologi ville f.eks. mene, at museer i de tidligere østeuropæiske lande i højere grad var propagandamaskiner end formidlere af objektive sandheder. Man kan overveje, om det ikke er et vilkår for alle museer, at de mere eller mindre tydeligt repræsenterer og formidler en overordnet ideologi, som gennemsyrrer institutionen på godt og ondt.

Den konstruktivistiske udstilling karakteriserer Hein ved, at der ikke er en bestemt opfattelse, der skal formidles, fordi hver enkelt gæst skaber sin egen opfattelse. Gæstens vej til oplevelse, videnstilegnelse og ny erkendelse sker ved at investere sig selv, sine egne erfaringer og viden i relation til værkerne. Der vil i den konstruktivistiske udstilling være mange forskellige formidlingsformer og flere forskellige – og muligvis modstridende – standpunkter og sandhedsudsagn, som gæsten selv må tage stilling til. Den konstruktivistiske udstilling har ikke nogen fastlagt rute og har mange indgangsvinkler. Umiddelbart kunne man sige, at den modernistiske ”white cube” ophængning uden formidling er en sådan åben struktur, hvor gæsten skal investere sig selv for at få en oplevelse. Men da der ikke er nogen formidling i selve udstillingen, er der også en fare for, at gæster der ikke har mange personlige og faglige kompetencer, ikke vil vide, hvad de skal med værkerne. Det er en væsentlig hovedpointe ved det konstruktivistiske perspektiv, at gæsterne opfattes som resourcebærere, der selv er med til at skabe museumsoplevelsen (også for museet og andre gæster), og disse ressourcer skal inddrages i udstillingens tilrettelæggelse, hvilket er en radikalt anderledes måde at opfatte gæsten på end i den traditionelle udstilling, hvor udgangspunkt er formidlingen af værkerne med eller uden skiltning og farven på væggene.

Heins bud på den konstruktivistiske udstilling var en hovedinspirationskilde til projektudstillingsdelen *Kurator for en dag*. En vanskelighed ved positionen er imidlertid, at den er som et stykke vådt sæbe. Det er vanskeligt at komme uden om, at institutionen iscenesætter og definerer rummet – også når det forsøges ikke defineret. Det er netop et objektivi sandhedsudsagn at definere, at der ikke findes nogen objektiv sandhed. Heins pointe at gæs-

terne selv konstruerer oplevelsen, er både kernen og kernevanskeligheden i projektet, fordi det er kendsgerning, at mange gæster har meget bestemte forventninger til et besøg på et kunstmuseum.

HVILKEN GÆST?

Falk & Dierking inddrager i *The Museum Experience* (Falk & Dierking 1992) en publikumsundersøgelse af Marilyn Hood (1981), hvor hun undersøger fritidsværdierne hos museumsgæster der kommer henholdsvis ofte, aldrig og jævnligt på Toledo Art Museum i Ohio, USA. Hood kategoriserer seks fritidsværdier:

1. At være sammen med andre og socialt aktiv (Den sociale kontekst)
2. At lave noget meningsfuldt (Den personlige kontekst)
3. At føle sig godt tilpas og i overensstemmelse med sine omgivelser (Den fysiske og personlige kontekst)
4. At blive udfordret med nye oplevelser (Den personlige kontekst)
5. At have mulighed for at lære noget nyt (Den personlige kontekst)
6. At være aktiv selv (Den personlige kontekst)

Værdierne cirkulerer om det, Falk & Dierking kalder den *personlige*, den *sociale* og den *fysiske* kontekst. Hood viser med undersøgelsen, at 14 % af indbyggerne i Toledo kom ofte (tre eller flere gange om året) og havde værdierne at lave noget meningsfuldt (2), at blive udfordret med nye oplevelser (4) og at have mulighed for at lære noget nyt (5). Denne gruppe udgjorde 50 % af museets gæster i alt, og man kan sige, at deres fritidsværdier cirkulerede omkring det personligt udviklende. 46 % af

48 Toledos befolkning kom aldrig på museet og havde de modsatte værdier nemlig: At være sammen med andre og socialt aktiv (1), at føle sig godt tilpas og i overensstemmelse med sine omgivelser (3) og at være aktiv selv (6). For denne gruppe betyder den fysiske og den sociale kontekst langt mere end for "ofte-besøgende". Gruppen af borgere der jævnligt benyttede museet (1-2 gange om året) udgjorde 40 % af befolkningen. Denne gruppe udgjorde 50 % af kunstmuseets gæster. Det interessante ved undersøgelsen var, at denne gruppe delte værdier med den gruppe af befolkningen, der aldrig kom på museet. Hoods arbejde pegede desuden på, at museumsansattes værdier generelt korresponderede med "ofte-besøgende" gruppens. De værdier man ofte ser i udstillinger, svarer således til værdierne hos 14 % af befolkningen.

Selvom Hoods undersøgelse er 20 år gammel og amerikansk, er resultatet så markant, at det er sandsynligt, at det samme også gælder for Trapholt. Vi valgte derfor at inddrage den i overvejelserne om, hvordan vi kunne forstå vores gæsters værdier. Falks & Dierkings personlige kontekst omhandler gæsternes individuelle ressourcer og forventningers betydning for deres tilgang til museumsbesøget. Læringsteoretisk korresponderer dette med den konstruktivistiske, læringsteoretiske position, hvor hver enkelt gæst forstår og genfortolker sin omgivende verden ud fra den viden og erfaring, hun selv har i forvejen. Den museumsvante og vidende gæst, som ofte kommer på museet, kan forventes umiddelbart at have flere redskaber til at sætte sig selv og sin viden i spil i en traditionel kunstudstilling end den jævnligt besøgende, som ikke har så stor viden og i øvrigt er lige så optaget af den sociale kontekst og den fysiske kontekst som selve indholdssiden. Med *Kurator for en dag* var det ambitionen at nå gruppen af

jævnligt besøgende, som ikke har en særlig faglig viden og erfaring med æstetiske oplevelser. For at nå så bred en gruppe var det derfor vigtigt nøje at overveje og planlægge, hvorledes vi ville få alle tre kontekster til at fungere i projektet.

DET KONKRETE USTILLINGSPROJEKT

Det er vigtigt at forstå Museum Mausoleum som en udstilling i to dele. I den ene del lavede vi en didaktisk formidlende udstilling, hvor budskabet var, at værker opleves kontekstuel, og at enhver kuratering er udtryk for fortolkning. I denne del af udstillingen var der også discovery- elementer, som understøttede budskabet med eksperimenter, hvor gæsterne f.eks. kunne ændre farvebaggrunden til malerier, og på denne måde erkende udstillingens pointe. Den didaktiske hensigt var, på klassisk formidlende vis, at give gæsterne en konkret viden om museumspraksis og kuratering. Den viden gæsterne tilegnede sig her, skulle fungere som referenceramme og vidensressource i den anden udstillingsdel. Det vil sige, at den viden de tilegnede sig i første del af udstillingen, blev anset for at være en del af deres personlige kompetenceapparat i anden del af udstillingen.

Den anden udstillingsdel blev udformet som et åbent magasin, hvor gæsterne selv skulle prøve kræfter med kuratorfaget. Det var her, vi for alvor satte alle sejl til for at afprøve en ny og anderledes udstillingspraksis. I *Kurator for en dag* skulle museumsgæsterne nemlig selv lave udstillinger med værker fra Trapholts samling. Projektet vendte museet på hovedet således, at det var gæsterne, der i særudstillingssalen kom til at definere hvad, der blev udstillet, og hvilket perspektiv, der blev udstillet ud fra.

Aktiviteterne i projektudstillingen *Kurator for en dag* krævede, at der var en museumsmedarbejder til stede. Da der ikke var ressourcer til at have en person gående i udstillingen, blev der i stedet arrangeret offentlige omvisninger på søndage og i skoleferierne således, at også almindelige gæster, der ikke kom med en gruppe på omvisning, havde mulighed for at opleve projektudstillingen. De gæster som ikke deltog i omvisninger kunne besøge særudstillingens åbne magasin, se de sidst lavede udstillinger i de to gallerier samt følge et tv-program fra kulturprogrammet VIVA DR2, hvor studieværten beskrev forløbet.

Når der blev lavet udstillinger i forbindelse med omvisninger, blev der benyttet en nøje gennemarbejdet struktur, hvor deltagerne under ledelse af en museumsomviser gennemgik en række faser. Museumsomviseren havde et katalog af forslag til spørgsmål hun kunne stille gruppen overfor – afhængigt af hvor meget hjælp de forskellige grupper havde brug for. Nogle grupper arbejdede meget selvstændigt uden hjælp fra museumsomviser. Andre havde behov for hele tiden at få sat nye forslag fra

museumsomviseren til spørgsmål gruppen kunne stille sig selv. Strukturen var således metode, mens værkindholdet i projektudstillingerne ikke var defineret på forhånd – ud over at det naturligvis skulle handle om Trap-holts værker. En forhåndsdefineret struktur er styret i modsætning til den åbne struktur, Hein lægger op til med den konstruktivistiske udstilling. Vi etablerede den imidlertid som en tryk ramme, der i øvrigt gjorde det muligt at arbejde med åbne muligheder på flere niveauer i omvisningen.

UDSTILLINGEN

Jeg vil følgende kort præsentere den første udstillingsdel af Museum Mausoleum, for derefter at koncentrere resten af artiklen om udstillingens anden del, projektudstillingen *Kurator for en dag* og hvilke overvejelser vore erfaringer fra projektet har ført os til.

Den første didaktiske udstillingsdel af Museum Mausoleum var bygget op som et forløb gennem en række sale, hvor man så forskellige vinkler på museumsarbejdet. I en udstillings-sal så man bagsiderne af malerier, bunde på keramik og undersiden af stole. Idéen var her at vise gæsterne de mange interessante informationer, der gemmer sig bag og under værkerne.

Figur 1: I en sal så man to malerier – et af den danske malerinde Anna Ancher (1859-1935) og et af den danske maler Richard Mortensen (1919-1993). Malerierne hang i metalwires mellem loft og gulv. Bag malerierne var der tre skydevægge i henholdsvis rød, grå og gul. Gæsterne kunne forskyde væggene og se, hvor forskelligt malerierne præsenterede sig afhængig af hvilken kontekst, man så dem i.

Figur 2: I en anden hang der en række land-

Fig. 1. Foto: Karen Grøn.

Fig. 2. Foto: Karen Grøn.

skabsmalerier. De var placeret således, at horisontlinierne flugtede.

Figur 3: En tredje sal blev kaldt for "netværkssalen". I fire kronologiske linier på langs i salen blev Trapholts stolesamling, keramiksamling, skulptursamling og malerisamling præsenteret. Alle værker var fra det 20. århundrede med de ældste først og nyeste sidst i rækkerne. På tværs af de fire rækker var der arbejdet med tværgående temaer: arkaisk, grafisk, underlige materialer etc. Således var der fælles formsprog mellem stol, keramik, skulptur og maleri på tværs. I sidste sal var der en ophængning af Trapholts røde malerier og en ophængning af malerier fra 1926. Det gennemgående budskab var, at der ikke findes nogen entydig sand fortælling om værkerne, og at enhver ophængning/kuratering er udtryk for en fortolkning.

Figur 4: Anden del af udstillingen foregik i museets store særudstillingssal. Her blev der bygget et stort, åbent magasin med malerier, stole og keramik, arrangeret lidt hulter til bulter. I to små, tomme gallerier, der var bygget ind i særudstillingssalen, var der hønsetråd på

væggene og kroge til at hænge malerier på, samt tomme podier til stole og keramik. Det var her projektudstillingen *Kurator for en dag* fandt sted.

KURATOR FOR EN DAG

Hvordan får man gæster til at kaste alle hæmninger og give sig i kast med at lave udstillinger på et kunstmuseum? Det kan forekomme som en uoverkommelig opgave for den uforberedte gæst i fuld offentlighed at skulle give sig i kast med noget, man ikke føler, man har kvalifikationerne til. Vi tog højde for dette vilkår i erkendelse af, at gæsternes angst for at tabe ansigt kunne forhindre projektudstillingen i at blive til noget. For at gæsterne skulle føle sig trygge og få lyst til at deltage, lancerede vi derfor projektet som en almindelig omvisning. De fleste ved, hvordan en omvisning fungerer. En museumsomviser fortæller, og man lytter til de interessante historier. Ind imellem kan man måske stille et spørgsmål. Hensigten med omvisningen var at få gæsterne til at føle, at de var i en situation, som de kunne være trygge ved. I arbejdet erfarede vi at dette var relevante hensyn, eftersom mange deltagere efterfølgende gav udtryk for, at de aldrig ville have turdet deltage, hvis de på forhånd havde vidst, hvad de gik ind til.

Figur 5: I den indledende didaktiske omvisning blev gæsterne ført gennem første del af Museum Mausoleum-udstillingen. Ophængningerne blev set og diskuteret. Efter ca. 20 minutters omvisning gik turen ned i særudstillingssalen med det åbne magasin. Indledningsvis blev gruppen delt op i mindre grupper med 6-8 personer i hver. Hvis der var en familie med, udgjorde den altid en selvstændig gruppe. Nu flyttede fokus fra museumsomviser til gæs-

terne. Alle gæsterne skulle kigge på værkerne i magasinet. Hver især skulle de vælge et værk, de fandt interessant. Det måtte gerne være et værk, der irriterede eller undrede. Det behøvede ikke at være et værk, man kendte i forvejen eller holdt af. Hver gruppe fik et afgrænset område i de tomme gallerier. Her samlede de deres udvalgte værker.

Indtil dette tidspunkt troede gæsterne, at museumsomviseren ville fortælle om hvert enkelt værk. Men i stedet fik hver gruppe til opgave at se grundigt på hinandens værker og definere enten et fælles tema eller et modsætningspar i de værker, de havde valgt. Det kunne være "kærlighed", "runde former", "somerduft af æbler", "mørk-lys", "glad-trist" etc. I de fleste grupper ville der være værker, der ikke passede ind. Efter at have defineret et tema blev disse værker båret ud, og gruppen gik på jagt i magasinet efter værker, der passede ind i temaet.

Figur 6: På dette tidspunkt var det som om, gæsterne glemte alt om tidligere forventninger til museumsomviserens rolle som formidler af værkerne. Der blev højlydt diskuteret og argumenteret for og imod værkerne, hvilket tyde-

ligt fremgår af det ændrede kropssprog på fotografiet. Hvilke detaljer var vigtige? – hvilke værker understøttede hinanden? Arbejdstitlen blev ofte ændret undervejs, og der var en konstant strøm af værker ind og ud af gallerierne. Museumsomviserens opgave var at bære det hele, da gæsterne jo ikke må røre ved værkerne. Hvis en gruppe gik i tomgang eller havde brug for nogle nye idéer, fungerede museumsomviseren som en coach, der hjalp dem videre med idéer til spørgsmål, de kunne stille sig selv.

Figur 7: Efter ca. 30-40 minutters intenst arbejde var udstillingerne som regel færdige. Vi kender det godt fra vores eget arbejde med udstillinger på Trapholt. Pludselig går det hele op i en højere helhed. Det var det samme, der skete her.

Figur 8: Når en udstilling var færdig, skrev deltagerne i gruppen deres navne og udstillingstitel på en sort tavle uden for galleriet. Derefter tog vi billeder af udstillingen. Disse billeder blev lagt ud på Trapholts hjemmeside, hvor gæsterne efterfølgende kunne se udstillingen sammen med venner, kollegaer, familie etc. På denne måde havde de mulighed for at genopleve "deres egen udstilling". Som afslutning holdt museumsomviseren en lille miniaturefernisering. Hun agerede "direktør" for museet, der takkede de deltagende "gæstekuratorer" for deres udstilling. De forskellige grupper præsenterede derefter deres udstillinger for hinanden. Hver deltager fik en saltstang og et glas rødt saftvand i et snapseglas. Der blev råbt hurra, og projektet var slut.

Hele forløbet varede normalt 90 minutter. Udstillingerne fik lov til at hænge indtil næste omvisning, hvorefter en ny gruppe lavede udstilling. Således kunne andre gæster også se udstillingerne – hvilket mange fandt sjovt og interessant. Til tider hang udstillingerne en

Fig. 3. Foto: Karen Grøn.

Fig. 4. Foto: Karen Grøn.

hel dag – til tider kun en time før de blev udskiftet igen.

GÆSTERNES OPLEVELSER

Det var positivt på Trapholt at opleve, at gæsterne var meget glade, aktive og engagerede i projektudstillingen *Kurator for en dag*. Flere gav udtryk for, at de var kommet til at tilbringe mere tid på museet, end de oprindeligt havde planlagt. De gav udtryk for, at de havde glemt alt om tid og sted undervejs. Først efter projektets afslutning kom de i tanker om, at de havde andre aftaler.

Der blev foretaget en evaluering af projektet (Jeppesen 2002) på 100 uddelte spørgeskemaer med 67 svar. Disse viste, at der var stor tilfredshed med arrangementet: 76% af de besøgende markerede, at det var meget godt; 24% at det var godt. Der var ingen neutrale eller negative svar. Hovedparten af deltagerne angav fire faktorer som værende vigtige for udstillingsprocessen: At værkernes motiver skulle passe sammen (26%), at farverne på værkerne skulle fungere sammen (23%), at der er en

mangfoldighed i udvælgelsen af værker, dvs. at der både blev udvalgt malerier, stole og keramik til udstillingerne (21%). Disse tre faktorer fortæller, at gæsterne gjorde sig æstetiske overvejelser undervejs. Den fjerde faktor handlede mere om de demokratiske beslutningsprocesser ved at lave en udstilling sammen med andre, idet 17% angav, at det var vigtigt, at alle i udstillingsgruppen fik lov til at udvælge et værk. Størstedelen af deltagerne angav tre faktorer som værende signifikante for deres udbytte ved at lave en udstilling: Deltagerne var blevet mere opmærksomme på de valg og tanker, der ligger bag ophængningen af værker på museet (39%). De besøgende var meget positive over, at de selv kunne være aktive under museumsbesøget (39%). De havde en oplevelse af selv at have haft indflydelse på museumsoplevelsen. Begejstringen ved at kunne være aktiv under museumsbesøget hang yderligere sammen med, at de besøgende havde snakket mere om kunst under dagens besøg, end de ellers ville have gjort (20%). Langt de fleste besøgende angav at arrangementet både var udfordrende (34%), spændende (29,5%) og sjovt

Fig. 5. Foto: Karen Grøn.

Fig. 6. Foto: Karen Grøn.

(29,5%). Kombinationen af netop disse tre ord signalerer, at workshopen var med til at gøre museumsbesøget til en vedkommende oplevelse. Manglende tid (55%) og lyst (22%) er den hyppigste årsag til, at nogle deltagere fra første del af omvisningen hoppede af ved projektudstillingsdelen.

Materialet er ikke gennemgribende nok til at kunne lave en præcis analyse i forhold til Hoods fritidsværdigundersøgelse fra Toledo. Svagheden ved vores undersøgelse bestod i, at det ikke blev undersøgt, om gæsterne var ofte eller jævnligt besøgende, hvorfor det ikke er muligt at konkludere i forhold til Hoods. Men som man kan se af tallene har mange gæster

vægtet netop det personlige engagement, kombineret med en ny fagligt udfordrende indsigt, som væsentlige punkter for deres oplevelse i forbindelse med projektet.

Fra det daglige arbejde med omvisninger på Trapholt ved vi, at mange af vore gæster foretrækker værker med figurative elementer, fx Anna Ancher, Ole Sparring og Lars Ravn er blandt favoritterne. Da Trapholts samling primært består af værker fra anden halvdel af det 20. århundrede, er der mange værker, gæsterne finder mærkelige, ulækre, uforståelige. Museets omvisere bruger ofte en del af omvisningerne på at diskutere værdien af disse værker med gæsterne. Under *Kurator for en dag*

Fig. 7. Foto: Karen Grøn.

var det bemærkelsesværdigt, at værker, som vore gæster ofte afviser og karakteriserer som værende "ikke kunst" – "ikke værd at se på", også var blandt de værker, der blev valgt ud og arbejdet med i deres udstillingsprojekter. De valgte lige så ofte det mest udskældte keramik som de populære, figurative malerier.

Gæsterne så således primært værkerne som udtryk for maleriske og kreative processer. De fokuserede på detaljer, farver, former, pensel-

strøg, linier, grafiske aspekter, tegn, opbygning, energi – alt sammen essentielle, æstetiske parametre, som giver kunstværker kvalitet. De satte selv ord på, hvad de selv opfattede som centralt for deres æstetiske oplevelse. Gennem diskussionerne i grupperne blev det tydeligt, at den æstetiske oplevelse er personlig.

Fra museets synspunkt var vi imponerede over både processerne og resultaterne af gæsternes arbejde med værkerne. Den konstruktivistiske læringsteori er baseret på, at man kun kan opnå ny viden og indsigt, når ny viden sættes i spil i forhold til deltagerens egen forudgående viden og erfaringer. Men det var ikke kun gæsterne, der lærte noget nyt om sig selv og om kunst. Også vi blev forbløffede over detaljer og nye sammenhænge, som gæsterne frimodigt lavede. De var ikke bundne af nogen kunsthistorisk tradition, og de var derfor helt åbne for sammenstillinger af perioder og udtryk, som vi ikke havde set før. Museumsomviserens rolle som coach viste sig at være frugtbar, da hun i stedet for løsninger hele tiden åbnede muligheder for gæsterne, som derefter kunne fortsætte det visuelle arbejde og dialogen.

Fig. 8. Foto: Karen Grøn.

GÆSTER I FLOW

Sjældent har vi på Trapholt haft så engagerede og koncentrerede gæster som under *Kurator for en dag*. Stemningen var altid glad, intens og munter. Hvad var det, som skete med vore gæster? Psykologen Mihaly Csikszentmihalyi kalder det "flow", når personer bliver fuldstændigt opslugt af en beskæftigelse, hvor færdigheder og udfordringer er afbalancerede i forhold til hinanden, og de glemmer alt om tid og sted. Flow kan ifølge Csikszentmihalyi opstå i mange forskellige situationer: sport,

madlavning, arbejde, kunstoplevelse etc. Csikszentmihalyi har gennem undersøgelser fundet frem til, at flow-aktiviteter har en række fællestræk:

De gav en følelse af at opdage noget nyt, en kreativ fornemmelse af at blive ført ind i en ny virkelighed. De tilskyndede til et højere præstationsniveau og førte til hidtil ukendte bevidsthedstilstande. De ændrede kort sagt selvet ved at gøre det mere komplekst. Det er i denne vækst af selvet, vi finder nøglen til flow-aktiviteter. (Csikszentmihalyi 1989: 94)

Denne beskrivelse falder godt i tråd med den rituelle definition af den æstetiske oplevelse som en transformerende tilstand.

Csikszentmihalyi fremstiller præmisserne for tilstanden ved hjælp af et diagram, der viser, hvordan bevidsthedens kompleksitet øges som resultat af flow-oplevelser

Figur 9: Er udfordringen for lav i forhold til personen A1's færdigheder, keder hun sig (A2). Er udfordringen derimod for høj (A3), bliver hun frustreret og utilfreds. Rammer man derimod lige præcis det punkt hos personen, hvor hun føler, hun kan magte en ny udfordring, kan hun komme ind i en flowtilstand (A4) hvor hendes udviklingspotentiale udnyttes fuldt ud. Forudsætninger for en flowtilstand er, at det er en selvvalgt aktivitet med realistiske mål, og at personens færdigheder står mål med mulighederne for handling.

Hans Henrik Knoop (Knoop 2002) sammenligner flow med børns leg. De er fuldstændigt opslugt i deres aktivitet, samtidig med, at de forsøger at berige den gennem nyskabelser og stadigt mere krævende udfordringer. Ofte har legen nogle regler, som ændres og udvikles undervejs. På samme måde fungerede vores ramme med omvisningen som et trykt udgangspunkt og "regel" for gæs-

ternes deltagelse i *Kurator for en dag*. Gæsterne troede, at de vidste, hvad der skulle ske – og de var derfor ikke utrygge eller lukkede over for projektet. Da først legen var gået i gang, var de allerede så involverede, at de ikke overvejede, om de turde deltage. Museumsomviserens rolle som coach var central. Hun skulle hele tiden føle sig ind på grupperne og vurdere, hvorvidt de skulle hjælpes – om gruppen havde brug for mere eller mindre udfordring for at holde energien i projektet.

Også for museets omvisere var projektet en stor udfordring. Det krævede stor indsigt i værkerne – men endnu større personlig indsigt i, hvornår de skulle træde til eller holde sig tilbage. Trapholts museumsomvisere er meget forskellige. Nogle følte sig mere utrygge ved at lave projektet end andre. De havde brug for at forenkle strukturen for udstillingsprocessen, så det blev mere entydigt og stift. Derved kunne de magte og håndtere den meget komplekse formidlersituation de stod i. Flow-teorien er således nyttig for at forstå såvel museumsomviserens som gæsternes oplevelser.

DEN ISCENESATTE LEG

En væsentlig erfaring for Trapholt har været, at det er en god ide at gennemtænke de tre kontekster, som Falk & Dierking identificerer. Alle tre kontekster var tænkt ind i strukturen og indskrevet i succeskriterierne. Grundidéen i projektet var netop at skabe valgmuligheder og aktivere den personlige viden – inklusive den nye viden man fik i den første didaktiske udstillingsdel. Gæsternes egenaktivitet og indbyrdes relationer blev set som forudsætningen for, at almindelige gæster, som ikke er kunstfaglige med mange personlige vidensressourcer at trække på, fik æstetiske oplevelser. Ofte

56 var folk venskabelige og hyggelige sammen, til tider delte vi en gruppe op, hvis energien ikke var god. Til tider drak folk en kop kaffe sammen og lærte på denne måde nye mennesker at kende. Projektudstillingen var en dynamisk udstilling, der ikke bare stod og ventede på, at gæsterne skulle komme ind og blive "liminal-agtige". Den blev først til noget, når de selv gik i gang.

Vi benyttede bevidst Turners ritualmodel som overordnet grundstruktur i projektet. I begyndelsen deltog gæsterne i en tilsyneladende traditionel omvisning, som tilsyneladende var, som man kunne forvente (fase 1). Derefter blev de kastet ud i *Kurator for en dag* (liminalagtig fase). Spørgsmålet var, hvordan vi skulle få dem tilbage til at være "normale" gæster. Vi var opmærksomme på, at vi med dette projekt var inde og gøre noget radikalt anderledes ved vore gæster. Vi fik dem til at lege, at de var kuratorer i fuld offentlighed, og vi håbede gennem dette greb at få dem over i en flowlignende tilstand. Få voksne leger, og næsten ingen gør det offentligt. Ligesom vi på forhånd var klar over, at vi skulle lokke folk ind i projektet ved at få dem til at tro, at det var en omvisning, lige så bevidste var vi om, at vi skulle slutte projektet på en sådan måde, at de kunne vende tilbage til sig selv, uden at føle sig flove eller udstillede. Derfor etablerede vi den komiske afslutning med fernisering, saltstænger og snapseglasser med rød saft. Ved hjælp af disse enkle rekvisitter gav vi alle deltagere en mulighed for at komme til sig selv, more sig over situationen og blinke indforstået til hinanden. Afslutningen markerede, at legen var slut, og at fase 2 (nyt beriget menneske) kunne indtræffe. Nu kunne folk begynde at gøre sig overvejelser over, hvad de havde lavet, hvor meget tid de havde brugt etc. Det var også her, vi snakkede med dem om deres oplevelser.

Der er intet nyt i at anskue museet som et rituelt rum (Duncan 1995). I *Kurator for en dag* anvendte vi denne opfattelse konstruktivt i en bevidst strukturering af museumsgæsternes oplevelse formet over et Turnersk transformationsritual. Med Falk & Dierkings museumsoplevelsesmodel havde vi et redskab til hvilke tre centrale elementer, vi skulle forholde os til, hvis vi ville etablere en optimal museumsoplevelse for gæster, som ikke nødvendigvis er kunstfagligt stærke. Vi gennemtænkte, hvorledes museet skulle præsentere sig gennem den indledende traditionelle omvisning, der automatisk førte gæsten over i projektudstillingen (den fysiske kontekst), således at gæsterne kunne bruge sig selv og deres personlige ressourcer (den personlige kontekst). Selve processen og relationen både mellem museum og gæsterne blev iscenesat som en tryk og velkendt ramme, hvor gæsterne automatisk kom til at samarbejde (den sociokulturelle kontekst).

Det centrale omdrejningspunkt i hele projektet var i en dobbelt forstand den iscenesatte kuratorleg. Dobbelt, fordi vi på den ene side

Fig. 9. Modeltegning: Csikszentmihalyi 1991 s.95. Csikszentmihalyi, Mihaly: *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Munksgaard: København 1991. Copyright: Forlaget Munksgaard

ønskede, at gæsterne skulle opleve en æstetisk medieret flowlignende tilstand, hvor de brugte deres egne personlige ressourcer i legen *Kurator for en dag*. Dette udvidede rammerne for deres opfattelse af, hvem de selv er, hvordan de ser på kunst, og hvilke elementer ved kunst de hver især "tænder" på. Denne indholdsside ved projektet var fuldstændig åben og ikke defineret på forhånd. Den skulle hver enkelt gæst selv definere. På den anden side forsøgte udstillingen at kommunikere, at værkoplevelse er en personlig fortolkning. Selve strukturen i legen og iscenesættelsen var meget bevidst sat sammen som en ramme med et fast forløb - hvilket står i modsætning til Heins konstruktivistiske udstillingsmodel. I denne dobbeltspænding mellem ærindet i en struktureret ramme og åben indholdsside forsøgte vi at skabe et refleksivt rum, som gæsterne kunne bruge til at inkorporere deres oplevelse i deres kunstforståelse, selvforståelse og videre færd. Dobbeltgrebet lå således i, at museet ønskede at give en særlig oplevelse, som kun kunne ske, hvis gæsterne selv skabte den. Inspireret af Heins udstillingstaksonomi kan man sige, at det samlede Museum Mausoleum forløb i omvisningsssammenhænge fungerede som en discovery-udstilling, idet første del af omvisningerne jo havde et tydeligt budskab, som der var lejlighed til at eksperimentere sig frem til i projektudstillingen *Kurator for en dag*. Projektudstillingen *Kurator for en dag* havde i sig selv konstruktivistiske elementer, idet denne del udelukkende kunne fungere, hvis de investerede deres personlige præferencer og ressourcer, inklusive dem de lige havde tilegnet sig under første del af omvisningen. Jeg vil argumentere for, at denne tilgang repræsenterer såvel et vidensteoretisk som et læringsteoretisk brud med den klassiske didaktiske opbygning, såsom en biografisk udstilling men

også den modernistiske "White cube", hvor gæsterne på godt og ondt overlades til sig selv. Denne legende tilgang til museets rituelle rum, hvor gæsternes personlige ressourcer indtages aktivt og i forhold til andre gæster, giver både gæster og museum et berigende oplevelsesforløb.

KURATOR FOR EN DAG I DAG

Kurator for en dag var et berigende projekt for Trapholt, både i forhold til gæsterne og personalet. Vi arbejder på etablering af åbne magasiner på Trapholt, hvor der kan blive plads til et åbent galleri, så projektet kan genoptages. Projektudstillingen fungerede lige godt med familiegupper, børnegrupper, voksengrupper, blandende grupper – dvs. at det havde en generel appel til gæsterne. Det er tankevækkende, at så mange voksne gæster i den grad nød at komme ud på gulvet og deltage i legen. Der bliver lavet mange spændende formidlingsprojekter til børn, men formidlingen til voksne er generelt indsnævret til didaktiske udstillinger med skilte og omvisninger.

Erfaringerne med *Kurator for en dag* har påvirket Trapholts formidling. Det, som gæsterne var mest begejstrede for var, at de selv havde haft mulighed for at påvirke deres museumsbesøg. *Kurator for en dag* var en projektudstilling, der kun fungerede, når der var en museumsomviser til stede. Udfordringen for museet er i dag, at vi af økonomiske årsager ikke har mulighed for at have museumsomvisere i udstillingerne hele tiden. Derfor er det vigtigt at udvikle formidling, der kan fungere ved gæsternes egen hjælp. Således er udløberne af *Kurator for en dag* stærkt forenklede formidlingsudstillinger. Vi har for eksempel etableret en formidlingssamling med dubletter af stole fra museets stolesamling. Da gæsterne

58 ikke må flytte rundt på museets malerier, benytter vi stolene fra formidlingssamlingen, således at gæsterne selv må vælge, hvilke stole der passer til malerierne i salen. Formidlingen er et helt enkelt skilt: "Placer den stol, du synes, passer til maleriet". Derefter skal gæsterne vælge imellem 15 forskellige stole og prøve af hvilke stole, der er med til at fremhæve forskellige elementer i malerierne. Gæsterne forundres over, hvor stor betydning en lille ting som en stol har for oplevelsen af maleriet. Afhængigt af hvilken stol, der står foran maleriet fremhæves formerne, farverne, historien, penselstrøget etc. Gæster der ønsker mere information om henholdsvis formidlingsprojektet eller værkerne, kan finde denne information som traditionelle skilte på væggene. Men det er ikke nødvendigt at læse skiltene for at gå i gang med legen. Der er fuld aktivitet i disse udstillinger, og gæsterne har igen oplevelsen af valg, personlige præferencer, muligheder og socialt samvær i disse udstillinger. Vi har også benyttet erfaringerne fra *Kurator for en dag* på internettet, hvor man kan lave sin egen udstilling ved at sammenstille keramik, stole og malerier.

FOKUS PÅ GÆSTEN

Der er i dag i stigende grad fokus på museums-gæsten. Projektudstillingen *Kurator for en dag* var berigende for såvel gæsterne som Trapholt. Det er ikke nok at vise gæsterne museet – museet skal også se gæsterne. I efteråret 2006 laver Trapholt igen en Museum Mausoleum udstilling "Smagsdommer" – igen med fokus på tematisering af museumsinstitutionen, hvad den er til for, og hvilke oplevelser gæster kan få på et museum. Det er ikke en søgen efter færdige løsninger, men en kontinuer-

lig proces, hvor museet igen vil afsøge nye veje til at give gæsterne æstetiske oplevelser, hvor de føler at museumsbesøget har påvirket dem.

LITTERATUR

- Csikszentmihayi, Mihaly: *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Munksgaard: København 1991.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals*, Routledge: London 1995, 8.edition.
- Falk, J.H. and Dierking, L.D: *The Museum experience*. Whalesback Books: Washington 1992.
- Falk, J.H. and Dierking, L.D: *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Alta Mira Press: Maryland USA 2000.
- Hein, George: *Learning in the Museum*. Routledge: London 1991.
- Hood, Marilyn: "Leisure criteria of family participation and non-participation in museums", ikke publiceret manuskript refereret in *The Museum Experience* 1992: 16-20. Jeppesen Karina Lykke: *Evaluering af "Kurator for en dag"*. Ikke publiceret internt papir på Trapholt 2002.
- Knoop, Hans Henrik: *Leg, læring & kreativitet. Hvorfor glade børn lærer mere*. Aschehaug: Nørhaven Book 2002.
- Turner, Victor W.: *The Forest of Symbols*, Cornell University Press: Ithaca, New York 1967.

* Author: Karen Grøn has a master's degree in cross-disciplinary studies of aesthetics and culture in the twentieth century from Aarhus University. She works as a curator responsible for educational activities at Trapholt museum of modern art, applied art, design and furniture design in Kolding, Denmark. 2006-2007 she is Research Associate at Institute of Education, University of London, Department of Art, Design & Museology.

Address: Trapholt, Æblehaven 23, DK-6000 Kolding.
Telefon: 76300530. E-mail: kg@trapholt.dk