Kritisk kuratering

Udstillingspraksis udviklet i perspektiv af 1960- og 1970'ernes institutionskritik

CHARLOTTE PRÆSTEGAARD SCHWARTZ

Title: Curatorial strategies developed in perspective of the institutional critique of the 1960s and 1970s

Abstract: *This project description presents a curatorial practice that is part of a post.doc. investigating the contemporary cultural and political focus on participatory agendas. The curatorial practice takes a critical stand towards this focus, and suggests exhibition formats and educational strategies that address participation as critical reflection. The research unfolds in two exhibitions dealing with some of the notable tendencies within contemporary museological and curatorial studies, where museum and exhibition spaces are not considered as spaces of showcasing or conservation of art, but on the contrary are perceived as active spaces of production. Referring to Doreen Massey's seminal work For Space – first published in 2005 – art spaces are thought of as a product of interrelations and recognised as always being under construction. In the research project institutional critique from the 1960s and 1970s avant-gardes is used as an analytical approach and as a method of spatial and political criticism and articulation that can be applied not only to the art world, but to spaces and institutions in general, which is a point made by Simon Sheikh. The two exhibitions are not to be considered as institutional critique, but as critical exchanges with and about contemporary art. The exhibitions are made in collaboration with two non-commercial art spaces in Copenhagen and will be on show in the spring of 2017.*

Keywords: Art history, curatorial studies, museology, the spatial turn, institutional critique, production, immaterial value, participatory agendas.

Denne tekst præsenterer en kuratorisk praksis og udspringer af et post.doc.-projekt-projekt, der blander praksisbaseret og teoretisk funderet forskning.¹ I projektet undersøges nutidens kulturelle og politiske fokus på publikumsinddragelse og deltagelsesstrategier. Der anlægges en kritisk vinkel på denne tendens med

henblik på at udvikle nye udstillingsformater og formidlingsstrategier, der har den kritiske refleksion som udgangspunkt for deltagelse. Konkret udvikles to udstillinger, der tager fat om nogle af de mest markante tendenser inden for museale og kuratoriske studier i dag, hvor museums- og udstillingsrum ikke blot

betragtes som rum til fremvisning og konservering af kunst, men snarere som aktive produktionsrum. Der produceres noget i kunstens rum, og det der produceres beskrives ofte som viden eller som mødesteder af social karakter. Fælles for begge udstillinger er, at de udspringer af en undersøgelse af, dels hvorledes kunstudstillinger – betragtet som aktive produktionsrum – kan understøtte de besøgendes muligheder for at interagere aktivt og kritisk med kunsten, dels hvordan kunstinstitutioners relevans og legitimitet kan styrkes i samfundet i dag. Det undersøges helt konkret, hvordan kunstudstillinger kan producere og facilitere kritisk opmærksomhed og refleksion. Begge udstillinger er udtænkt som kritiske udvekslinger om og med samtidskunsten. I det følgende vil det teoretiske udgangspunkt for den kritiske kuratering blive præsenteret sammen med overvejelser omkring formidling og beskuerens rolle. Derudover vil det kritiske perspektiv blive foldet ud og sat ind i en kunsthistorisk kontekst af 1960er- og 1970er-avantgardernes institutionskritik.

TEORIER OM RUM OG KURATERING

Projektets udgangspunkt for at arbejde med kunstrummet som et aktivt produktionsrum stammer fra den engelske professor i geografi Doreen Masseys tænkning i *For Space* udgivet første gang i 2005. I denne bog arbejder Massey ud fra tre grundlæggende tilgange til en forståelse af rum. Ifølge Massey dannes rum gennem interrelationer, derudover forstår hun rum som en sfære for multiplicitet, og til sidst fremhæver hun, at rum altid er under konstruktion. Alle tre tilgange er væsentlige for den måde, jeg forholder mig til kunstens rum som kurator. Dog vil jeg i det følgende særligt fremhæve Masseys første og tredje tilgang til rum. For hvordan kan denne tilgang til rum oversættes til kunstrummet, og hvilket kritisk

potentiale ligger der i at tage udgangspunkt i kunstrummet?² Ifølge Massey er rum politisk, og det interessante for mit projekt er, at sammenkædningen af rum og det politiske ikke blot handler om de konkrete rum, men ligeledes om, at måden der tænkes over rum og det rumlige på, kan påvirke måden, hvorpå politiske spørgsmål bliver formuleret. Massey formulerer sin påstand således:

[...] thinking the spatial in a particular way can shake up the manner in which certain political questions are formulated, can contribute to political arguments already under way, and – most deeply – can be an essential element in the imaginative structure which enables in the first place an opening up to the very sphere of the political (Massey 2015:9).

Når Massey kan tænke rum og det politiske sammen, så er det, fordi hun anser rum for noget, der etableres gennem relationer, der vel at mærke tager del i den måde hele samfund og individuelle liv struktureres og organiseres på. Med andre ord så er interrelationerne indlejret i praksisformerne. Det kan eksempelvis også være en kuratorisk praksis, som det er tilfældet i dette forskningsprojekt.³ Rum etableret gennem relationer handler om at betragte rum som antiessentialistisk, og i Masseys politiske tilgang til rum lægger denne forståelse op til at betragte rumlige identiteter såsom steder og nationer ud fra relationelle termer. Dette fører mig til Masseys tredje tilgang til rum som altid værende under konstruktion. I hendes politiske tilgang til rum lægger denne forståelse fx op til åbenhed i forhold til fremtiden. Hun nævner blandt andre de to politiske filosoffer Ernesto Laclau og Chantal Mouffe, der i *Hegemony and Socialist Strategy* (2001) åbner for nye fremtidsscenarier gennem deres fokus på radikalt demokrati. Rum for Massey er altså en åben størrelse og en altid aktiv proces, og

præcis fordi rum bestemmes gennem relationer vil det altid være undervejs; rum skabes og etableres konstant.

Precisely because space on this reading is a product of relations-between, relations which are necessarily embedded material practices which have to be carried out, it is always in the process of being made. It is never finished; never closed (Massey 2015:9).

Masseys tilgang til rum kan bidrage med en forståelse for, hvordan der også inden for *curatorial studies* er en tendens til at tænke kunstrum som aktive rum, og som noget der dannes via relationer. Således formulerer de to kuratorer Nora Sternfeld og Luisa Ziaja, at udstillinger kan betragtes som sociale rum, hvor forskellige agenter samles og handler. Og videre skriver de, at udstillinger skaber rum til forhandling, hvor ord og objekters betydning ikke er fikseret, men åben for diskussion (Sternfeld & Ziaja 2012:21–24).⁴ Andet steds taler Sternfeld om *spaces of agency*, hvormed hun refererer til aktive kunstrum, der har agens til for eksempel at overskride eller redefinere etablerede forestillinger om, hvordan beskueren kan inddrages i et udstillingsrum (Sternfeld 2013). Kunsthistoriker Beatrice von Bismarck og kulturforsker Irit Rogoff taler i *Cultures of the Curatorial* (2012) om, hvordan netop termen ”det kuratoriske” i modsætning til verbet ”at kuratere” lægger op til aktivitet og et fokus på processen frem for slutprodukt. Derudover samtaler de to forskere om, hvorledes viden ikke blot er noget, der fyldes ind i udstillinger, men at udstillinger konstant bør komme med provokerende forslag til hele vidensområder om at omforme sig selv. Grundlæggende handler det kuratoriske om muligheden for at reflektere over, hvordan viden kan tilgås fra et andet perspektiv, eller som Rogoff konkret udtaler, så kan det kuratoriske fungere

som ”the possibility of thinking how we might know from a different perspective” (Bismarck & Rogoff 2012:32). Det er præcis gennem de nævnte perspektiver, at jeg har udviklet projektets fokus på kunstens rum som aktive produktionsrum.

Den måde, jeg tænker det kuratoriske på, hænger sammen med det faktum, at kuratorer i 1990’erne begyndte at udvikle deres kritiske og diskursive praksisser på baggrund af kunstneriske arbejdsmetoder. Jens Hoffmann fremhæver i ”The curatorialization of institutional critique” (2005), at kuratorer på ingen måde længere er de administrative organisatorer af udstillinger. Siden 1990’erne har kuratorer anvendt modeller både fra institutionskritik, og konceptkunst, hvilket har ført til, at institutionelle forhold og fundamentale parametre for udstillingspraksis er blevet konceptuelt materiale for kuratorer og institutionelle programmer (Hoffmann 2005:323–324). Det kritiske perspektiv i mit projekt bringes ligeledes ind via et fokus på institutionskritik særligt som kritikken foldede sig ud i 1960’erne og 1970’erne. Men jeg anser ikke som sådan institutionskritikken for at tilhøre en særlig periode i kunstens historie. I 1990’erne var der således også en markant opblomstring af institutionskritiske kunstneriske strategier.⁵ Derudover bruger jeg ikke institutionskritikken som en model, som fremhævet af Hoffmann, men snarere som en måde at spørge til kunstens rum på. Den danske kunsthistoriker Simon Sheikh har fremhævet, at institutionskritik bør anses for at være et analytisk værktøj, en metode til spatial og politisk kritik og artikulation, der kan anvendes ikke blot i relation til kunstverdenen, men også på rum og institutioner mere generelt (Sheikh 2009:29–32).⁶

Den anvendte kuratoriske praksis er med andre ord ikke at betragte som institutionel kritik i sig selv, men som en analytisk måde at

spørge til kunstens rum på. Vejen ind i institutionskritikken kommer af en interesse for at anlægge en kritisk vinkel på nutidens kulturelle og politiske fokus på publikumsinddragelse og deltagelsesstrategier og samtidigt rette et fokus på institutionernes rolle og relevans i en nutidig social og politisk sammenhæng. Institutionskritikken rummer i bedste tilfælde både institutionel selvrefleksion og kritik af mere strukturel og organisatorisk karakter. Den tyske teoretiker Gerald Raunig opsummerer det kuratoriske udgangspunkt for projektet ret præcist i følgende citat.

What is needed are practices that conduct radical social criticism, yet which do not fancy themselves in an imagined distance to institutions; at the same time, practices that are self-critical and yet do not cling to their own involvement, their complicity, their imprisoned existence in the art field, their fixation on institution, their own being-institution (Raunig 2009:3–11).⁷

I citatet bliver fronterne skåret hårdt op, men ikke desto mindre er udsagnet væsentligt for det valgte kuratoriske udgangspunkt: Kunstrummet som et aktivt produktionsrum, der formes af interrelationer og konstant er i færd med at blive dannet. Dette fokus lægger op til kritisk refleksion, der er rettet både mod institution og kontekst eller som Massey skriver, så er rum konstitueret gennem interaktioner "from the immensity of the global to the intimately tiny" (Massey 2005:9).

PRÆSENTATION AF UDSILLINGERNE

Projektet er udformet i samarbejde med to ikke-kommercielle kunstinstitutioner i København. Den ene er Sixtyeight Art Institute, hvor jeg i kollaboration med kurator Iben Elmstrøm har arrangeret udstillingen *Conversation I: Ex-*

changing Money for Working Space or Money Equals Working Space. Den finder sted fra 10. marts til 22. april 2017. De inviterede kunstnere er Valentino Karga (GE) og Pieter Grandry (NL) samt Goldin & Senneby (SE) og Stig Brøgger (DK).

Udstillingen på Sixtyeight Art Institute sætter fokus på kunstnerisk værdisætning og kunst i en immateriel økonomi, hvori værdi og kvalitet handler om flydende størrelser såsom viden, æstetik, idéudvikling samt social udveksling. Gennem performative, inddragende og diskuterende praksisser både destabiliserer kunstnerne gældende værdisystemer og kommer med bud på alternative måder at forholde sig til kunstens immaterielle værdi på i det senkapitalistiske samfund. Udstillingen spørger overordnet til, hvor kunstens værdi ligger: I det konceptuelle, æstetiske, materielle, i produktionsomkostningerne, i museet/galleriet eller i kunstnerens CV og udstillingsliste? Udstillingen præsenterer en række internationale kunstnere, der gennem deres respektive publikumsinddragende værkpraksisser forholder sig til værdisystemer og en neo-liberal samfundsøkonomi ved at undersøge nye relationer mellem materialitet og immaterialitet, kunstner og investor, kunst og økonomi. De arbejder alle med udgangspunkt i kritiske udvekslinger om og med samtidskunsten. Overordnet forsøger kunstnerne at underminere selve kunstobjektet og undersøge nye former for immateriel værdisætning. Gennem alternative forestillinger om, hvad værdisætning indebærer infiltreres deres praksisser med aktuelle sociale, politiske og kulturelle forhold.

Udstillingens titel stammer fra et værk af den danske kunstner Stig Brøgger (f. 1943) *Exchanging Money for Working Space or Money Equals Working Space* fra 1971. Værket er del af Statens Museum for Kunsts samling. Det danner den konceptuelle ramme for udstillingen,

Stig Brøgger: Exchanging Money For Working Space, Or Money Equals Working Space (1971). 48 black and white photos and red briefcase in display case. Tilhører: Statens Museum for Kunsts samling.

og værket titel peger på udvekslingen mellem penge, kunststøtte, kreativitet og arbejdsrum. Gennem en række s/h fotografier og en montre med en rød finansmappe iscenesætter Brøgger en fortælling om den frie kunstner og kunstens relation til økonomi. Der er ingen romantiske forestillinger om kunstnerrollen at spore i de filmiske sekvenser, kunstneren fremvises snarere som en gambler. Simon Goldin og Jakob Senneby arbejder i værket *Zero Magic* (2016) med finansiell teori og spekulation, performance og magi. De to kunstnere låner metoder fra finansmarkedet samt teater og blotlægger gennem performative og inddragende strategier det senkapitalistiske samfund. Valentino Karga og Pieter Grandry deltager gennem performative strategier med et igangværende projekt med titlen *Market for Immaterial Value*, der er en konkret investering – via en sølvmonet – i skabelsen, udbredelsen og værdisætningen af kunst i en immaterial økonomi.

Den anden ikke-kommercielle kunstinstitution, som indgår i projektet, er Officin. Udstillingen i Officin har fået titlen *Conversation II: Family, Art, Work, Surroundings*. Den finder

sted fra 10. februar til 26. marts 2017. De inviterede kunstnere er Pia Röncke (DK), Johan Tirén (SE), Jonas Lund (SE), Mathias Sæderup (DK), Margarita del Carmen (DK), Henriette Heise (DK) og Stig Brøgger (DK).

I Officin forholder de inviterede kunstnere sig til en kritisk udveksling om og med samtidskunsten ud fra en anden vinkel. I deres respektive praksisser undersøges kunsten som en form for produktion. Produktion er en proces og inden for økonomisk teori er "produktion" en betegnelse for al økonomisk aktivitet, der ender ud i et slutprojekt. Dette produkt kan så anvendes videre i en anden produktion i form af en vare og i sidste ende kan det bidrage til forbrugeres velfærd.⁸ Kunst anskuet som frembringelse af en "vare", der kan sælges, er et aspekt, der siden 1960'erne er blevet forsøgt underdrejet af adskillige kunstnere bl.a. gennem happenings, performancekunst og konceptkunst, hvor der netop ikke produceres et kunstobjekt, en potential vare, men en begivenhed. I udstillingen undersøges forskellige nutidige former for kunstproduktion med vægt på selve arbejdet, der er lagt i processen med

100 at skabe kunsten og på materialet, der ligger til grund for produktionen. Men også på de nutidige institutionelle, kulturelle og politiske forhold, der fungerer som implicitte betingelser for produktionen af konkrete værkpraksisser.

Udstillingens titel *Familien, arbejdet, kunsten, omgivelserne* stammer også denne gang fra et værk af Stig Brøgger. Værket er fra 1972 og er en del af samlingen på Brandts Museum for Kunst og Visuel Kultur. Det fungerer som udstillingens konceptuelle ramme og igen er titelen sigende, idet den indikerer at produktionen af kunst er afhængig af og sammenfiltret med private anliggender, arbejdsforhold, kunstens historie samt samtidens tendenser og ikke mindst omgivelserne i form af samfundsforhold. Værket består af 15 farvefotografier, hvori Brøgger reflekterer over konkrete betingelser for produktion, såsom familiestrukturer: Fx et fotografi af kernefamilien ved spisebordet, men også gennem den allerede eksisterende kunsthistorie, hvilket kan opleves i to fotografier af de to allegoriske skulpturer af den italienske billedhugger Gian Lorenzo Bernini, i et fotografi af Parthenon samt i inddragelsen af et ældre værk af Brøgger selv, nemlig *Platformprojekt* (1970). Brøgger peger ligeledes på mere sansbare betingelser for produktion, såsom øjet der ser, maven der mærker, handlinger der foretages, og billeder der sanses.

I *Studio Practice* (2014) transformerer Jonas Lund et gallerirum til et produktionsrum med fire assistenter, der kreerer malerier ved hjælp af en manual på 300 sider udarbejdet af Lund. Malerierne vurderes af et *advisory board* online, hvor der tages stilling til maleriernes kvalitet, og om de skal destrueres eller signeres af Lund.⁹ I *Studio Practice* fremhæver Lund gennem en performativ strategi de fortællinger, som institutioner skaber med deres udstillinger, og han tydeliggør de forhold, der gør sig gældende, når kunst produceres og senere

vurderes. På den måde bliver de ellers skjulte processer omkring kreativitet og værdisætning synlige for de besøgende. Mathias Sæderup forholder sig i *What is Concrete World* (2015) til kunstinstitutionen som en diskursiv ramme, der i høj grad er medproducent i forhold til den måde et værk opleves på. Sæderup arbejder med tekst, video, tegning og fotografi. Pia Röncke og Johan Tirén arbejder i deres kollektive, grafiske værk med dialoger omkring det at tænke med kunst og producere kunst. Henriette Heise arbejder med et kritisk og poetisk greb, når hun skaber værker, der italesætter kunstens produktionsbetingelser i en samfundsmæssig kontekst eller trækker oversete og slet ikke sete anliggender frem. Margarita del Carmen har fokus rettet mod rummet, det hele opleves i og benytter sig ligesom Jonas Lund af både performative og teatraliske strategier.

INSPIRATIONEN FRA 1960- OG 1970'ERNES INSTITUTIONSKRITIK

I relation til forskningsprojektets fokus på, hvordan kunstudstillinger kan facilitere kritisk opmærksomhed og refleksion, anvendes institutionskritikken fra 1960- og 1970- samt 1990'erne som en måde at spørge til kunstens rum samt deres politiske og sociale infiltrering i samfundet. Hvis institutionskritikken syntetiseres helt ned, handler den primært om tre kritikpunkter: *Produktion, værdisætning og distribution*. I et nutidigt perspektiv kan disse punkter oversættes til tre undersøgelser, der på sin vis hænger uløseligt sammen. For det første en undersøgelse af hvilke former for kunstproduktion, der svarer bedst overens med nutiden ud fra et kunstnerisk perspektiv med fokus på både teknologi, æstetik, rum og kommunikation samt ikke mindst mere intime materielle og konceptuelle processer. Dette er udgangspunktet for *Conversation II: Family, Art, Work,*

Surroundings. I 1974 gjorde den amerikanske kunstner Michael Asher opmærksom på, at der var brug for en ny form for produktion, der kunne påvirke de traditionelle former for kunstreception og -distribution. Ashers primære anke var, at kunsten blev abstraktgjort, når den berøvet kontekst og historie blev hængt op på de hvide vægge i et galleri. Så i værket *Claire Copley Gallery, LA 1974* (1974) tømte han gallerirummet og rev en væg ned for at synliggøre galleriets konstituerende elementer. Publikum kunne nu se galleriet som rum, forretning, kontor og som kunsthaller. Denne form for produktion hører 1970'ernes institutionskritik til. I dag arbejder kunstnere mere analytisk med fx produktionsforhold, som når Jonas Lund performer galleriet som produktionsrum og vurderingen af kunstens kvalitet. For det andet handler kritikken om, hvordan kunsten bør undgå at blive et salgsobjekt på markedets betingelser. I dag udmønter denne kritik sig dog ikke i en kritik af visualitet og i en dematerialisering af kunstobjektet, som det var tilfældet i 1960- og 1970'erne.¹⁰ Som udstillingen *Conversation I: Exchanging Money for Working Space or Money Equals Working Space* i Sixtyeight Art Institute lægger op til, så kredser den nutidige kritik langt mere om undersøgelser af alternative måder at forstå kunsten på i en immateriel økonomi infiltreret i sociale, politiske og kulturelle cirkler. For det tredje handler institutionskritikken om at udvikle nye former for distribution af kunst. Fx begyndte den amerikanske kunstner Joseph Kosuth fra 1968 at interessere sig mere for kunstens kontekst i form af massemediernes offentlige udtryksformer og rum end for kunsten som et objekt. I den sammenhæng lod Kosuth flere af sine værker, der antog form som leksikale opslag af begreber som *Idea*, *Meaning* og *Nothing*, fremvise på konventionelle reklamespots: Busser, billboards og i aviser.

Men distribution handler ligeledes om, hvordan formidlingen af kunsten foregår; hvilket i relation til den præsenterede kuratoriske praksis bliver til et spørgsmål om, hvordan kunst formidles mest levende og engagerende samt gennem hvilke formater og kanaler.

DISKUTERENDE OG DIALOGBASEREDE STRATEGIER

Udstillingerne sætter fokus på, hvordan publikum kan inddrages aktivt i processer omkring produktion og værdisætning af kunst. Derved berører udstillingerne også basale betingelser for, hvad vi som publikum forventer af kunst, hvordan vi som publikum oplever og lever os ind i kunst i de helt konkrete rum, kunsten er udstillet i – og i bredere forstand kunstens position i samfundet. Fælles for samtlige værker på udstillingerne er, at de forholder sig kritisk opmærksomt til de rum, som kunsten udstilles og opleves i; til de samfundsmæssige betingelser, der gør det muligt for kunstnere at arbejde, til kunstnerrollen og spørgsmål om, hvordan frembringelsen og værdisætningen af kunst foregår. Udstillingen i Officin sætter fokus på, hvordan beskueren kan indtage en central position ved at blive inviteret ind i kunstens maskinrum og opleve værker, hvor den traditionelle skelnen mellem kunstproduktion og kunstkonsumtion er opløst. I udstillingen anses produktionen af kunst for at være en måde at kommunikere på og henvende sig til beskueren på. I relation til udstillingen i Sixtyeight Art Institute er fokus rettet mod, hvordan kunst kan facilitere kritisk refleksion hos publikum både gennem tematikkerne omkring kunstens immaterielle værdisætning og via kunstnernes diskuterende og dialogbaserede strategier. Det er fx muligt at investere penge i Karga og Grandys projekt *Market for Immaterial Value*, og de to kunstnere afholder

102 møder med deres *stakeholders*, som kan være alle og enhver, minimum investeringssum er 10 euro, mens den svenske duo Goldin & Senneby samarbejder med bl.a. skuespillere, forfattere, musikere, magikere og økonomer i deres performative praksis.

DEFORMALISERING AF KLASDISKE UDSTILLINGSFORMATER OG FORMIDLING

Ved at placere vægten på produktion og værdisætning giver udstillingerne bud på, hvordan de traditionelle måder at arbejde med produktion, fremvisning, reception og distribution af kunst kan udfordres. Udstillingerne forsøger at deformalisere disse aspekter ved at fokusere på kunstens rum som sociale og politiske og som aktive medskabende aktører af viden. Der er generelt en stor interesse i dag for at udvikle nye udstillingsformater og netop deformalisere de klassiske formater ved at bevæge sig væk fra en streng skelnen mellem klassiske repræsentative og publikumsinddragende strategier samt mellem et indenfor og et udenfor institutionen. I dag kan udstillinger opleves i parken og på diverse offentlige pladser. Men de kan også opleves i banker og i supermarkeder. Dette er en markant strategi hos Goldin & Senneby, og selve udstillingen i Officin på Vesterbrogade i København selv er et eksempel derpå. Officin er centralt placeret på Vesterbro lige ved udspringet af Frederiksborgs Allé. Officin fungerer som boghandel, trykkeri og ikke-kommercielt udstillingssted. Stedet er interessant, fordi det i udgangspunktet er et rum for aktive processer og produktion. Foruden at være et produktionsrum er Officin ligeledes et offentligt tilgængeligt rum, hvor folk kan komme ind fra gaden og bestille håndlavede notesbøger osv. De gamle Heidelberg trykkemaskiner vil blive anvendt i udstillingsperioden til at trykke diverse former for

formidlingsmateriale, ligesom de vil kunne indgå i processerne med produktion af værker. I projektet samarbejdes desuden som nævnt med to ikke-kommercielle kunstinstitutioner, fordi de som alternative udstillingssteder ikke behøver at etablere fastlagte fremgangsmåder, organisatoriske hierarkier og institutionelle rammer, hvor kunsten skal passes ind i, men snarere kan tilbyde rum, hvor kunsten får mulighed for at definere rammerne.

Et relevant spørgsmål er nu, hvilke former for formidling, der bedst understøtter og imødekommer sådanne udstillingsformater med vægt på det processuelle i produktionen og på performative strategier omhandlende immaterialitet og værdisætning samt ikke mindst med vægt på kunstens rum som produktion af viden og sociale mødesteder. Udstillingerne bliver til i et tæt samarbejde mellem de alternative udstillingssteder, kuratorer og kunstnere samt værker, derfor tænkes udstillingerne som "samtaler" – *conversations*.¹¹ Kunstnerne og værkerne kommer til at fylde rigtig meget i disse samtaler, der foldes ud i udstillingsperioden både via podcast/video, der skal indfange det processuelle, inddragende og diskuterende og via skiftende tekst i udstillingerne, der fastholder de forskellige udsagn. Samtaler, digitale forankringer og tekst vil danne grundlag for en publikation, der derved ikke er tænkt som klassisk oplysende dokumentation, som det er tilfældet med udstillingskataloget, men snarere er at betragte som en forlængelse af både kuratoriske og kunstneriske praksisser. Samtaler, digitale forankringer og tekst fra begge udstillinger skabes under udstillingsperioderne og samles i én bog.

KRITISK KURATERING

Et andet relevant spørgsmål kunne være, om måden institutionskritikken bruges på i dette projekt bare bliver en manieret refleksion

omkring kuratorens egne arbejdsforhold? Der findes mange eksempler på kuratorer, der har taget institutionskritikken til sig som redskab og forholdt sig kritisk og diskursivt til institutionskritikken både uden for og inden for en institutionel ramme. Som nævnt anvendes kritikken i den præsenterede kuratoriske praksis ikke som en model hentet fra kunstneriske strategier, men som en måde kritisk at spørge til kunstens rum på. Afsluttende vil jeg fremhæve, at der jo godt kan spørges til værdisætning og produktionsbetingelser uden at bevæge sig gennem institutionskritikken, men at det netop også er i synliggørelsen af de to præsenterede udstillingers historiske arv, at der skabes grobund for mulig kritisk refleksion på modtagersiden.

NOTER

1. Post.doc.projektet er del af et 3-årigt forskningsprojekt ved Syddansk Universitet med titlen *Mod et nyt kulturbegreb og nye former for kulturformidling* (KULT) støttet af Velux Fonden. http://www.sdu.dk/om_sdu/institutter_centre/ikv/forsk-ning/forskningsprojekter/kult/projektbeskrivelse
2. Markus Miessen stiller en lang række inspirerende spørgsmål til participation-diskursen i forhold til spatial praksis i *The Nightmare of Participation* (2011).
3. Masseys forskning har haft stor betydning for "den spatiale vending", der blev indledt i den sidste halvdel af det 20. århundrede inden for human- og samfundsvidenskabelige discipliner. I den spatiale vending opfattes rum ikke som en neutral beholder eller som en abstraktion, hvilket er den forståelse, der kan siges at høre den moderne naturvidenskab til, som den blev udviklet af bl.a. Galileo Galilei, René Descartes og Isaac Newton. I "den spatiale vending" opfattes rum snarere som noget, der finder sted i verden gennem situationerne, praksisformerne, stederne, landskaberne; det, der giver sig som rumligt, hvilket fremhæves af Henrik Jøker Bjerre og Louise Fabian i "Rummet finder sted" (2010). Udover Massey har også bl.a. Edward Sojas *Postmodern Geographies – The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) haft betydning for denne vending.
4. Sternfeld og Ziaja refererer til James Clifford: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997). De kunne også have refereret til Charles Esches ofte citerede ord fra Rooseums hjemmeside i 2001, hvor Esche skrev, at kunstinstitutionen er blevet et aktivt rum i stedet for et passivt rum til observation, derfor kan institutionen betragtes som "part-community centre, part-laboratory and part-academy, with less need for the established showroom function". Esches ord indrammer tankerne og forhåbninger bag *New Institutionalism*, der ligeledes er et væsentlig begreb i min forskning. Se også: Doherty 2006.
5. Jeg vil fremhæve den tyske kunstner Maria Eichhorns praksis samt den amerikanske kunstner Andrea Frasers ditto. Se Fraser 2005.
6. Af oversigtslitteratur om institutionskritik vil jeg fremhæve: Bryan-Wilson 2003 og Alberro & Stimson 2009.
7. Udover Raunig har jeg ligeledes været inspireret af Nina Möntmann, der også er reference på mit projekt. Se Möntmann 2006 og 2009.
8. http://denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/%C3%98konomi/Produktion,_investering_og_%C3%B8konomisk_v%C3%A6kst/produktion
9. <http://studio-practice.biz>
10. I relation til begrebet dematerialisering refereres der til Lippard 1973.
11. Idéen om samtalen kommer fra Irit Rogoffs tekst "On being serious in the art world" (2013). Rogoff formulerer heri, at det at betragte kunst er en processuel og fortløbende *samtale*, hvori handlinger, som teoretisering, stillen spørgsmål, at oversætte, blive betaget af, at administrere og at fremvise, danner et sammenflettet hele.

104 LITTERATUR

- Alberro, Alexander & Blake Stimson (red.) 2009. *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writing*. Cambridge, MA.: MIT Press.
- Bismarck, Beatrice von & Irit Rogoff 2012. "Curating/ Curatorial. A conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck." I Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff & Thomas Weski (red.). *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press, 21–38.
- Bjerre, Henrik Jøker & Louise Fabian 2010. "Rummet finder sted." *Slagmark. Tidsskrift for idéhistorie* 57:9–18.
- Bryan-Wilson, Julia 2003. "A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art." *Verksted* 1, 89–109.
- Clifford, James 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Doherty, Claire 2006. "New institutionalism and the exhibition as situation." I *Protections Reader*. Graz: Kunsthaus Graz. <http://schichtwechsel.li/?p=527&lang=de>
- Fraser, Andrea 2005. "From the critique of institutions to an institution of critique." *Artforum* 44:1, 278–283.
- Hoffmann, Jens 2005. "The curatorialization of institutional critique." I John C. Welchmann (red.). *Institutional Critique and After*. New York: Ringier Kunstverlag AG, 323–336.
- Laclau, Ernesto & Chantal Mouffe 2001 [1985]. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Lippard, Lucy R. 1973. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966–1972*. Berkeley: University of California Press.
- Miessen, Markus 2011 [2010]. *The Nightmare of Participation*. New York: Sternberg Press.
- Massey, Doreen 2015 [2005]. *For Space*. Los Angeles, CA: SAGE Publications.
- Möntmann, Nina (red.) 2006. *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing.
- Möntmann, Nina 2009. "The rise and fall of New Institutionalism: Perspectives on a possible future." I Gerald Raunig & Gene Ray (red.). *Art and Contemporary Critical Practices. Reinvention Institutional Critique*. London: Mayfly, 155–160.
- Raunig, Gerald 2009. "Instituent practices: Fleeing, institution, transforming." I Gerald Raunig & Gene Ray (red.). *Art and Contemporary Critical Practices. Reinvention Institutional Critique*. London: Mayfly, 3–11.
- Rogoff, Irit 2013. "On being serious in the art world." I Gavin Butt & Irit Rogoff. *Visual Cultures as Seriousness*. London: Goldsmiths University of London & Sternberg Press, 63–81.
- Sheikh, Simon 2009. "Notes on institutional critique." I Gerald Raunig & Gene Ray (red.). *Art and Contemporary Critical Practices. Reinvention Institutional Critique*. London: Mayfly, 29–32.
- Soja, Edward 1989. *Postmodern Geographies – The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
- Sternfeld, Nora & Luisa Ziaja 2012. "What comes after the show? On post-representational curating." *Oncurating.org* 14, *From the World of Art Archive*. <http://www.worldofart.org/current/archives/2163>
- Sternfeld, Nora. 2013. "Playing by the rules of the game. Participation in the post-representative museum." *CuMMA PAPERS* 1. https://cummastudies.files.wordpress.com/2013/08/cummapapers1_sternfeld1.pdf

Charlotte Præstegaard Schwartz
ph.d., post.doc.
cpsc@sdu.dk

Syddansk Universitet
Campusvej 55
DK-5230 Odense M, Danmark
<http://findresearcher.sdu.dk:8080/portal/da/person/cpsc>